

TESIS DOCTORAL

EL ANIMAL COMO RECURSO Y PROCESO DE CREACIÓN

Autora: Marta Martín Hoces de la Guardia



Directora: Prof. Dra. María Jesús Cueto Puente



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Facultad de Bellas Artes /Arte Ederren Fakultatea

Programa de doctorado: Investigación en Arte Contemporáneo

Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología / Eskultura eta Arte eta Teknologia Saila

Leioa, MMXXI

Título/ Izenburua/ Title:

El animal como recurso y proceso de creación.

Animalia sortzeko baliabide eta prozesu gisa.

The animal as a resource and process of creation.

Doctoranda: Marta Martín Hoces de la Guardia

Directora: Prof. Dra. María Jesús Cueto Puente

Tutora: Prof. Dra. María Jesús Cueto Puente

Institución/ Erakundea/ Institution:

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea/ University of the Basque Country.

Escuela de Doctorado/ Doktorego Eskola/ Doctoral School.

Facultad de Bellas Artes / Arte Ederren Fakultatea/ Faculty of Fine Arts.

350 Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología/ Eskultura eta Arte eta Teknologia Saila/ Department of Sculpture and Art and Technology.

Programa de doctorado/ Doktoregoko Programa/ PhD Program:

1810 Investigación en Arte Contemporáneo

1810 Ikerketa Arte Garaikidean

1810 Research in Contemporary Art

Área de conocimiento/ Jakintza Saioa/ Knowledge Area:

Escultura/ Eskultura/ Sculpture

Línea de Investigación/ Ikerbidea/ Research Line:

Materiales y procedimientos en la escultura/ Materialak eta prozedurak eskulturan/ Materials and procedures in sculpture.

Campos de la Ciencia (unesco)/ Zientzia Zelaiak (unesco)/ Science Fields (unesco):

620309 Escultura/ Eskultura/ Sculpture

620300 Análisis y Crítica Bellas Artes/ Arte Ederren Análisis eta Kritika/ Fine Arts Analysis and Criticism.

620605 Estética de las Bellas Artes/ Arte Ederren Estetika/ Fine Arts Aesthetics

Prueba/ Froga/ Proof:

Tesis Doctoral / Doktorego Tesia/ Doctoral Dissertation.

Fecha / Data / Date:

2021

Fotografía portada:

Luxación (2017-2018) de Marta Martín Hoces de la Guardia.

“A María Luisa y Emilio, mis padres”

AGRADECIMIENTOS

El trabajo de una Tesis Doctoral es un proceso complejo y sobre todo solitario que se desarrolla durante un tiempo determinado y que en ocasiones puede ser incomprendido por el resto de personas que se encuentran cerca del doctorando. Aun así, se puede decir que el apoyo incondicional recibido tanto de la familia como del resto de personas destacables del entorno ha fomentado su comprensión en los momentos más difíciles.

A la Dra. María Jesús Cueto Puente, Titular del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco de Bilbao UPV/EHU, directora y tutora de esta tesis, por su estímulo constante, sus conocimientos y sobretodo su generosidad y su amistad.

Al apoyo incondicional de todas aquellas instituciones que han permitido recabar información como la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes UPV/EHU y la Biblioteca Central UPV/EHU de Leioa. Además, de la Biblioteca Central de Santander, Cantabria. Por otro lado, agradecer a la Universidad de Huelva por la adquisición y exposición de una de las fotografías de la experimentación personal que compone esta investigación y creación en Arte Contemporáneo. Además del compromiso de los Ayuntamientos de Suances y Renedo de Piélagos en Cantabria por las exposiciones y puestas en común de dicha investigación, como también al Museo San Telmo y Sala Reflex de Donosti. Como también a la Factoría de Arte y desarrollo, en la exposición *Suspended2* en Madrid en 2017.

No obstante, agradecer a Capital Animal por su encuentro de pensamiento y acción animalista en la Casa Encendida de Madrid en el año 2016, que tuve el placer de participar. Como también, a las I Jornadas de Investigación Artística de Valencia en 2016 organizado por ANIAV, a las VI Jornadas Doctorales UCLM en Toledo en 2016 y a las I Jornadas Doctorales UPV/EHU en Bilbao en 2016.

Igualmente, darles las gracias por su paciencia y dedicación a todos los amigos y amigas, ARMAR (asociación para la investigación y la creación de Arte Contemporáneo) en la que trabajo; por el apoyo y la comprensión desinteresada desde el 2014 siendo decisiva en la elaboración de la Tesis Doctoral.

Los cursos ofrecidos por los artistas Juan Varela “Dibujar la naturaleza: El paisaje al detalle” en Torrelavega, Cantabria en 2017 y la artista Gema Intxausti en el “Taller de práctica artística desde la experimentación narrativa” en Bilbao en 2015.

Y como olvidar a mis padres Emilio y M^a Luisa por el apoyo, los sabios consejos y serenidad que han fomentado a seguir en este proceso de trabajo. A mis hermanos Marcos y Emilio y demás familia por su entrega, humor y su paciencia.

Gracias a todos/as.

RESUMEN

Esta tesis doctoral investiga el animal como recurso y proceso de creación en el Arte Contemporáneo. El interés personal por el tema de investigación comenzó en el año 2013 con la realización del Trabajo de Fin de Máster titulado *La huella como relato de ser(es)*. El objetivo de dicha investigación es configurar un marco operativo teórico desde el que discutir, analizar y proponer el quehacer artístico personal, dialogado y contextualizado sobre la imagen del animal muerto desde 1960. Recopilando y clasificando algunos de los modelos artísticos hasta la presente actualidad.

En dicho proceso de estudio, se establecen nueve capítulos discursivos (inclusive la creación personal) donde la imagen del animal es fundamento por excelencia, tanto en el discurso de los artistas como también en la propia obra artística. En ellos se otorga especial interés a aspectos como: la idea del animal como símbolo y significación social, el uso que se hace del animal como metáfora y desarrollo antropomórfico, la caza, el trofeo, los derechos de los animales, la imagen del animal como icono y símbolo, su representación y su presentación en la Historia del Arte que desencadena en la desterritorialización del animal tanto vivo como muerto en prácticas artísticas contemporáneas. No obstante, da lugar a la imagen del animal muerto y sus tres vertientes a la hora de realizar dicha práctica artística, mediante la muerte en directo, la muerte registrada en vídeo o film y la representación del animal muerto en la galería. Haciendo uso de técnicas como la taxidermia y la taxidermia chapucera convirtiendo así el cuerpo del animal en algo envilecido, en el despojo. Ante lo dicho se desarrolla la nueva retórica del animal muerto en el Arte Contemporáneo. Aproximándonos al concepto de la muerte como negación del ser humano y su reacción ante la misma en el espacio artístico. Dando lugar a un nuevo repensar en el proceso creador de dicha imagen del animal muerto dentro de un discurso plástico donde el animal es transformado.

Asimismo, se desarrolla una metodología que está vinculada a la “creación como investigación”. Lo que fomenta una reflexión constructiva que se apoya tanto desde la práctica artística como desde lo conceptual. Generando así, un discurso investigador en el que refleje un proceso exhaustivo de lecturas y reflexiones argumentativas que se concretan en un marco de referencias bibliográficas utilizadas que se ordenan tanto específicamente como capitularmente. Comprobando finalmente la hipótesis de salida acreditada y llegando a unas conclusiones más significativas.

PALABRAS CLAVE_ Animal, Caza, Trampa vs Jaula, Muerte, Imagen, Desterritorialización, Taxidermia vs Taxidermia Chapucera.

ABSTRACT

This Doctoral Thesis investigates the animal as a resource and the creation process in Contemporary Art. The Personal interest in the research topic began in 2013 with the accomplishment of the Master's Thesis entitled *The Trace as a Story of Being (s)*. The objective of this research is configure a theoretical operational framework from wich to discuss, analyze and propose personal artistic endeavors, dialogued and contextualized on the image of the dead animal since 1960. Collecting and classifying some of the artistic models up to the present actuality.

In this study process, nine discursive chapters are established (including personal creation) where the image of the animal is the foundation par excellence, both in the artists' discourse as well as in the artistic work itself. Each one of them has special interest is given to aspects such as: the idea of the animal as a symbol and social signigance, the use made of the animal as a metaphor and anthropomorphic development, hunting, the trophy, the rights of animals, the image of the animal as icon and symbol, its representation and its presentation in the History of Art that triggers the deterritorialization of both living and dead animals in contemporary artistic practices. However, this is leading us to the image of the dead animal and its three aspects when carrying out this artistic practice, through dead live, death recorded on video or film and the representation of the dead animal in the gallery. Making use of techniques such as taxidermy and botched taxidermy thus converting the animal's body into something debased, into waste. Given what has been said, the new rhetoric of the dead animal in Contemporary Art is developed. Bringing us closer to the concept of death as negation of the human being and his reaction to it in the artistic space. Taking us to a new rethinking in the creative process of said image of the dead animal within a plastic discourse where the animal is transformed.

Likewise, as methodology is developed that is linked to "creation as research". Which encourages a constructive reflection that is supported both from artistic practice and from the conceptual. Thus generating an investigative discourse in which it reflects and exhaustive process of argumentative readings and reflections that are specified in a framework of bibliographic references used that are ordered both specifically as capitularly. Finally testing the hypothesis of accredited end and reaching more meaningful conclusions.

KEYWORDS_ Animal, Hunting, Trap vs Cage, Death, Image, Deterritorialization, Taxidermy vs Botched Taxidermy.

BILDUMEN

Doktorego tesi honek animalia Arte Garaikideko sortze baliabide eta prozesu bezala ikertzen du. Ikerketa gaiarekiko interes pertsonala 2013an hasi zen Master Amaierako Lana egin zenean, *La huella como relato de ser (es)* izenburupean. Ikerketa horren helburua 1960tik hildako animalia irudiari buruz eztabaidatu, aztertu eta proposatzeko esparru operativo teorikoa eratzea da. Gaur egunera arteko arte-eredu batzuk bildu eta sailkatuz.

Azterketa-prozesu horretan, bederatzi diskurtso-kapitulu ezartzen dira (sorkuntza pertsonala barne), non animalia irudia oinarri nagusia den, bai artisten diskurtsoan, bai artegintzan bertan. Horietan, interes berezia ematen zaie honako alderdi hauei: animalia irudia sinbolo eta esanahi social gisa, animalia irudiera metafora eta garapen antropomorfiko gisa, ehiza, trofeoa, animalien eskubideak, animalia irudia ikono eta sinbolo gisa, haren irudikapena eta haren aurkezpena Artearen Historian, egungo praktika artistikoetan animalia bizia zein hila deslurratzea eragiten duena. Hala ere, hildako animalia irudia eta bere hiru aldean irudia ematen du praktika artistiko hori egiteko orduan, zuzenean heriotzaren, bideoan edo fimean erregistratutako heriotzaren eta galerian hildako animalia irudikapenaren bidez. Taxidermia eta taxidermia lardaskari bezalako teknikak erabiliz, animalia irudiera gaiztotutako zerbait bihurtzen da. Esandakoaren aurrean, Arte Garaikidean hildako animalia irudiera berria garatzen da. Heriotzaren kontzeptura hurbilduz, hau da, gizakiaren ukazioa eta espazio artistikoan heriotzaren aurrean duen erreakzioa. Hildako animalia irudi horren prozesu sortzailea birpentsatuz, diskurtso plastiko baten barruan, non animalia eraldatzen den.

Era berean, “Sorkuntza irudiera gisa” izeneko metodologia garatzen da, eta horrek hausnarketa eraikitzailea sustatzen du, praktika artistikotik nahiz kontzeptualetik abiatuta. Horrela, ikerketako diskurtso bat sortuko da, eta, bertan, erabilitako erreferentzia bibliografikoen esparruan zehazten diren irakurketen eta argudio-gogoeten prozesu sakona islatuko da. Erreferentzia horiek, zehazki, kapituluz kapitulu antolatzen dira. Azkenik, egiaztatutako irteera-hipotesia egiaztatuta da, eta ondorio esanguratsuagoak atera dira.

GAKO HITZAK_ Animalia, Ehiza, Tranpak vs Kaiola, Heriotza, Irudia, Desterritorializazioa, Taxidermia vs Taxidermia Lardaskari.

ÍNDICE

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 17 |
| 1.1. Presentación y Motivaciones..... | 17 |
| 1.2. Hipótesis..... | 17 |
| 1.3. Objetivos..... | 18 |
| 1.4. Metodología..... | 20 |
| 1.4.1. Búsqueda bibliográfica..... | 24 |
| 1.4.2. Recopilar y clasificar información..... | 24 |
| 1.4.3. Análisis de los elementos en relación al animal muerto en el Arte Contemporáneo..... | 24 |
| 1.4.4. Experimentación plástica personal con el animal..... | 25 |
| 1.4.5. Diseminación de los resultados de la investigación..... | 26 |
| 1.5. Contenido capitular..... | 26 |
| | |
| 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL ANIMAL COMO SÍMBOLO Y SU SIGNIFICACIÓN..... | 31 |
| 2.1. El concepto del animal en la filosofía y el proceso creador..... | 32 |
| 2.2. La imagen del animal como símbolo de Arte..... | 41 |
| 2.2.1.El animal como metáfora..... | 46 |
| 2.2.2.El animal antropomórfico..... | 50 |
| 2.2.2.1.¿Tienen derechos los animales?..... | 54 |
| 2.3. El animal como punto de mira..... | 62 |
| 2.3.1. La caza..... | 63 |
| 2.3.1.1.La trampa Vs Jaula..... | 70 |
| 2.3.1.2.El Trofeo..... | 74 |
| 2.3.2.La fauna en Extinción..... | 77 |
| 2.3.3.Las nuevas arcas de Noé..... | 81 |
| 2.4. Conclusiones..... | 85 |
| | |
| 3. LA IMAGEN DEL ANIMAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO..... | 89 |
| 3.1. La naturaleza de la imagen..... | 89 |
| 3.1.1.¿Qué se entiende como imagen?..... | 96 |
| 3.1.2.El desarrollo de las imágenes..... | 99 |
| 3.2. La imagen plástica como expresión..... | 104 |
| 3.2.1.Las imágenes como material..... | 105 |
| 3.2.2.La cognición de la realidad..... | 108 |
| 3.3. Representación y Presentación del animal..... | 110 |
| 3.3.1.Desterritorialización Animal..... | 119 |
| 3.3.1.1.Presentación del animal vivo en la galería..... | 122 |
| 3.3.1.2.Ciclos de vida y muerte animal en la galería..... | 125 |
| 3.4. Conclusiones..... | 128 |
| | |
| 4. LA MUERTE COMO RECURSO Y PROCESO DE CREACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO..... | 133 |
| 4.1. La muerte en directo del animal en la galería..... | 135 |
| 4.2. La muerte del animal como registro..... | 141 |
| 4.3. Presentación del Animal Muerto..... | 150 |
| 4.3.1.Deformación de la forma..... | 159 |
| 4.3.2.La taxidermia: La Taxidermia Chapucera..... | 161 |
| 4.3.2.1.La taxidermia chapucera..... | 166 |
| 4.3.2.2.El cuerpo envilecido: El despojo..... | 172 |
| 4.4. Conclusiones..... | 180 |
| | |
| 5. LA NUEVA RETÓRICA DE LA IMAGEN DEL ANIMAL MUERTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO..... | 185 |
| 5.1. La muerte como una negación para el ser humano..... | 185 |
| 5.2. Reacción de la audiencia ante la muerte del animal en el arte..... | 191 |
| 5.3. Cómo repensar en el proceso de creación la representación de la imagen del animal muerto en el arte... | 194 |
| 5.3.1.El animal transformado en el arte..... | 199 |
| 5.4. Conclusiones..... | 205 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 6. EL ANIMAL COMO RECURSO Y PROCESO DE CREACIÓN PERSONAL..... | 209 |
| 6.1. Aspectos conceptuales del proceso de creación personal..... | 209 |
| 6.2. Proyectos artísticos de creación personal..... | 221 |
| 6.2.1.B.V.A. Becoming a visible animal 2015-2016..... | 221 |
| 6.2.2.Vs-Versus 2015-2016..... | 227 |
| 6.2.3.Proyecto ACorpse 2016-2017..... | 233 |
| 6.2.4.Animalneska 2016-2017..... | 236 |
| 6.3. Conclusiones..... | 238 |
| 7. CONCLUSIONES Y DISEMINACIÓN..... | 241 |
| 7.1. Conclusiones..... | 241 |
| 7.1.1.Conclusiones a los objetivos teóricos..... | 241 |
| 7.1.2.Conclusiones a los objetivos experimentales..... | 244 |
| 7.1.3.Conclusiones a la hipótesis..... | 245 |
| 7.1.4.Conclusiones a la metodología..... | 246 |
| 7.1.5.Conclusiones a los contenidos capitulares..... | 247 |
| 7.1.6.Prospectiva..... | 248 |
| 7.2. Diseminación de los resultados de la investigación..... | 249 |
| 7.2.1.Conferencias..... | 249 |
| 7.2.2.Congresos..... | 249 |
| 7.2.3.Exposiciones..... | 249 |
| 7.2.4.Publicaciones..... | 250 |
| 7.2.5.Obras en permanencia..... | 250 |
| 8. BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA..... | 253 |
| 8.1. Bibliografía específica..... | 253 |
| 8.1.1.Libros..... | 253 |
| 8.1.2.Artículos de revista en papel y en formato electrónico..... | 254 |
| 8.1.3.Páginas web..... | 255 |
| 8.1.4.Tesis doctorales..... | 255 |
| 8.1.5.Audiovisuales..... | 256 |
| 8.2. Bibliografía capitular..... | 256 |
| 8.2.1.Capítulo 1: Introducción..... | 256 |
| 8.2.2.Capítulo 2: Estado de la cuestión..... | 257 |
| 8.2.3.Capítulo 3: La imagen del animal en el Arte Contemporáneo..... | 262 |
| 8.2.4.Capítulo 4: La muerte como recurso y proceso de creación en el Arte Contemporáneo..... | 264 |
| 8.2.5.Capítulo 5: La nueva retórica de la imagen del animal muerto en el Arte Contemporáneo..... | 267 |
| 8.2.6.Capítulo 6: El animal como recurso y proceso de creación personal..... | 268 |
| 9. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES..... | 273 |
| 9.1. Índice de ilustraciones capitular..... | 273 |
| 9.1.1.Capítulo 2: Estado de la cuestión..... | 273 |
| 9.1.2.Capítulo 3: La imagen del animal en el Arte Contemporáneo..... | 275 |
| 9.1.3.Capítulo 4: La muerte como recurso y proceso de creación en el Arte Contemporáneo..... | 275 |
| 9.1.4.Capítulo 5: La nueva retórica de la imagen del animal muerto en el Arte Contemporáneo..... | 277 |
| 9.1.5.Capítulo 6: El animal como recurso y proceso de creación personal..... | 278 |
| 9.2. Índice ilustraciones: Obra personal..... | 278 |

1

INTRODUCCIÓN

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 17 |
| 1.1. Presentación y Motivaciones..... | 17 |
| 1.2. Hipótesis..... | 17 |
| 1.3. Objetivos..... | 18 |
| 1.4. Metodología..... | 20 |
| 1.4.1. Búsqueda bibliográfica..... | 24 |
| 1.4.2. Recopilar y clasificar información..... | 24 |
| 1.4.3. Análisis de los elementos en relación al animal muerto en el Arte Contemporáneo..... | 24 |
| 1.4.4. Experimentación plástica personal con el animal..... | 25 |
| 1.4.5. Diseminación de los resultados de la investigación..... | 26 |
| 1.5. Contenido capitular..... | 26 |

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PRESENTACIÓN Y MOTIVACIONES

La Tesis Doctoral titulada “El animal como recurso y proceso de creación” investiga sobre la utilización del animal en el campo artístico.

El interés personal por el tema de investigación comenzó en el año 2013 con la realización del Trabajo de Fin de Máster titulado *La huella como relato de ser(es)*. La imagen del animal ha generado un amplio espectro en el que se conforman diversos artistas comprendidos en diferentes ámbitos artísticos como la pintura, la fotografía, la escultura, la performance, el vídeo, la moda o hasta las últimas propuestas biotecnológicas. Ya entonces, surgía la necesidad de crear una cierta clasificación en dicho hacer artístico. Debido a que un gran número de artistas utilizan al animal como base o fundamento desde su propia imagen viva o muerta.

Podemos decir, que todos estos artistas tienen un rasgo o característica común y es que manifiestan las preocupaciones propias del ser humano a través del uso artístico del animal. Así como recientemente la preocupación de los mismos que está más vinculada a la del mismo ser. En este marco lo que realmente ha estimulado y orientado este trabajo de investigación es la apreciación de que muchas de las propuestas que aparecen en el Arte Contemporáneo respecto al animal muerto están tratadas de manera envilecida. Podemos decir, que la motivación de búsqueda resalta en esta percepción y genera ciertas cuestiones que son desarrolladas en este trabajo de investigación.

1.2. HIPÓTESIS

La hipótesis se centra en la imagen del animal como recurso y proceso de creación. La cual se manifiesta en tres maneras de hacer. En primer lugar, desde la muerte en directo del animal en la galería. En segundo lugar, la muerte registrada del animal en vídeo o film. Y por última la presentación del animal muerto en la galería. No obstante, surge un interés de cambio en dicho proceso de creación hacia nuevas formas en la que se recoge la nueva retórica de la imagen del animal muerto como recurso. Repensando como gestionar dicha creación artística permitiendo redefinir lo humano en estos devenires animales.

Las propuestas artísticas y las motivaciones de fondo tienen lógicamente una relación con las circunstancias históricas. Hoy en día se observa una cierta sensibilidad con dichos seres desde un entorno tanto público como privado respecto a sus vidas. Lo que se ha evidenciado en diferentes prácticas artísticas.

No obstante, esa percepción está muy mediatizada por la idea del animalismo. Lo que a su vez puede dar lugar a la búsqueda de nuevas posibilidades de negocio. Legitimar cualquier práctica artística que utiliza al animal supone la instrumentalización, que finaliza por confundir o camuflar los verdaderos aportes de su imagen en el Arte y en el pensamiento humano.

En estas últimas décadas, algunos artistas han realizado obras utilizando su imagen a través del antropomorfismo, la ironía, la metáfora, la mitología, entre otros. Como si fuese el motivo o la razón para hablar de nosotros mismos mediante prácticas artísticas.

Sin embargo, se ha detectado que el animal se emplea como recurso y proceso de creación de dos maneras. Una de forma monstruosa (muerte) para hablar del ser humano y sus atrocidades con la naturaleza. Y la otra forma para hablar del mismo, su comportamiento, su hábitat, su estética desde una consideración moral.

Desde un pensamiento y un criterio de equidad entre el ser humano y tales seres nos permitirá ajustar por medio del imaginario estético, nuevos enfoques y propuestas artísticas respecto al animal sin caer en la humillación. Dicha investigación teórica y práctica, permite abordar su utilización desde diferentes ámbitos artísticos. El propósito de la hipótesis es definir las imágenes del animal muerto que pueden generar nuevos enfoques o puntos de vista que prevalecen. Dejando constancia de los tres diferentes procesos creadores que existen en su tratamiento artístico en cuanto al uso del animal muerto en algunas prácticas artísticas.

Dicho esto, la tesis pudiera ser un pequeño aporte en la elaboración de ese imaginario estético alternativo que está por construir.

1.3. OBJETIVOS

Esta investigación ordena las diferentes prácticas artísticas. Permitiendo elaborar un mapa conceptual, que se retroalimenta y fortifica. Dando sentido a la particularidad de cada imagen del animal muerto. Encuadra un proceso de investigación de carácter teórico-práctico que engloba una temporalidad.

Teniendo en cuenta lo dicho, este trabajo ha consistido en un conjunto de procesos que se concretan en los siguientes objetivos teóricos:

- Recopilar, codificar y clasificar obras artísticas significativas que usan la imagen del animal como recurso o proceso de creación en el campo del Arte.

- Configurar un marco operativo que comienza a perfilarse en la Prehistoria y se concreta y profundiza desde 1960 hasta la actualidad. Sin recopilar todos los modelos de la imagen del animal y el propio concepto que traman un discurso desde diferentes opiniones y reflexiones de artistas, filósofos y críticos, que se manifiestan en libros, entrevistas y artículos.
- Analizar las claves y procesos conceptuales y recursos plásticos desde una perspectiva contemporánea que se precisa en la creación de la imagen del animal muerto en relación con el ser humano, la muerte y el Arte.
- Elaborar desde la escritura un discurso investigador. En la que refleje un proceso exhaustivo de lecturas y reflexiones argumentativas que se ordenen en un marco de referencias bibliográficas utilizadas.
- Explorar las teorías del proceso creador, llegando a perfilar el tema de estudio.
- Comprobar finalmente la hipótesis de salida acreditada. Y llegar a conclusiones más significativas, posibilitando un punto de partida para futuras investigaciones.

Estos objetivos marcados requieren de aportes de otras áreas de conocimiento adicionales a las Bellas Artes. Lo que nos ha permitido esclarecer cuestiones que nos surgían en este proceso de estudio de investigación y creación respecto al animal. De alguna manera, desarrollar una investigación no solo es enfocar la mirada en un punto, que lo es, sino poder contrastar o apoyarse en diversas disciplinas que agudicen el estudio dándole un equilibrio eficaz.

No obstante, nuestro desarrollo personal dentro de las artes plásticas, nos permite asumir objetivos experimentales que procuran llevar a cabo nuevas formas de hacer creativas que son:

- Investigar-crear desde la práctica artística: generando nuevo conocimiento situado desde la nueva retórica de la imagen del animal muerto en el Arte Contemporáneo. Desde la experimentación creadora de varias instalaciones escultóricas que combinan otras disciplinas como la fotografía, el vídeo, el sonido y la luz. Además, del desarrollo de un proyecto que establece nuevas uniones significantes respecto al animal en el Arte. No obstante, la producción física de uno de los proyectos no ha sido llevada a cabo por cuestiones económicas.
- Divulgar y exponer los resultados de la investigación en entornos académicos e institucionales. En los que se plantean nuevos debates que enriquezca el desarrollo del estudio.

Podemos finalizar con este mensaje que el Arte proporciona un desarrollo cognitivo y personal que establece aportes significativos en los individuos a nivel mental y espiritual. De esta manera, nos proporciona a todos los seres humanos un desarrollo en nuestras capacidades perceptivas, ofreciendo habilidades socioemocionales y diversidad cultural.

1.4. METODOLOGÍA

Esta tesis se encuentra vinculada a la “creación como investigación” dentro del programa de doctorado de la UPV/EHU. Su desarrollo metodológico está guiado hacia la propia práctica artística. Lo cual fomenta la reflexión constructiva. Además, se estudia los diferentes conceptos desde una nueva re-contextualización. Permitiendo así una nueva mirada desde la creación.

El concepto tanto cultural como personal del propio artista se plasma en la manera de hacer. Acercándonos de diferentes formas a la imagen del animal muerto. Este valor estético que atribuimos culturalmente a su muerte en el Arte Contemporáneo nos plantea diferentes enfoques de estilo que dan sentido al proceso de búsqueda de dicha investigación.

Esta investigación está enfocada de manera abierta y dispuesta a replantear revisiones operativas. Generando así una predisposición al cambio. Aunque existe una toma de partida y un compromiso que otorga sentido a la investigación al trabajo desarrollado, sin que ello signifique una toma definitiva de posición. No pretende ser excluyente pero se compromete con determinados planteamientos conceptuales y/o ideológicos que le dan sentido y unidad. Es decir, no pretende ser un diseño de receta o una manera de hacer cerrada y única.

Por ello, comprender el desarrollo de la investigación es también añadir el valor subjetivo del artista en cada instante cognitivo del mismo.

En la obra abierta de Umberto Eco habla de una proposición de posibilidades a la hora de interpretaciones respecto a una serie de estímulos que hace que el espectador posea un abanico amplio de lecturas ante las propias obras contemporáneas. Dejando una relación estructural de signos sin determinar en un solo significado. Esto nos da una imagen discontinua y abstracta de lo que entendemos como metodología científica y nos muestra la esencia de la sensibilidad. La intencionalidad depende de los parámetros que el autor tome dentro de la obra. La forma es cómo se presenta la obra y la apertura son las distintas interpretaciones que uno pueda darle. Así entendemos que desde esta perspectiva el papel del

intérprete o lo que es lo mismo el espectador, promueve actos de libertad conscientes que a su vez le hacen situarse en el centro activo de una red de relaciones inagotable¹.

La perspectiva de la investigación en el medio artístico se desarrolla entre el inconsciente y el consciente. Generando métodos determinados no preestablecidos para dar respuesta a las diferentes necesidades encontradas. Como afirma Juan Luis Moraza:

Investigación, en arte, significa intensificación e indagación; implica disposiciones psicoperceptivas, disposiciones técnicas, disposiciones formalizadoras, disposiciones de transmisión, pero no implica necesariamente la adecuación a ciertos protocolos típicos de un “proyecto”. (...) Al proyecto se le presupone una congruencia basada en la predeterminación de objetivos, métodos, y un eventual balance de resultados. (...) La indagación artística pertenece menos al tipo de investigación discreta y finalista más prototípicamente científica, y más a un tipo de investigación continua. La elaboración artística consiste más en un proceso que en un proyecto².

En relación a este entender, en este trabajo de tesis planteamos una exploración a través de contrastar e indagar información de diferentes campos de estudio. Proponiendo acercamientos a diversas menciones como también sondeando el trabajo de numerosos artistas y a la vez construyendo la propia práctica artística.

Conlleva la construcción de un proceso creador de varias etapas, en una senda de largo recorrido, donde el trabajo se ve reflejado y verificado. De alguno modo, hacemos uso del modelo del proceso creador de Graham Wallas y sus cuatro fases. La preparación, siendo la fase que identifica el problema o necesidad que se tiene que resolver y es cuando se recoge toda la información que pueda ser útil para la solución. La incubación, cuando comienza a generarse posibles soluciones tentativas al problema. Esto puede durar días, meses o incluso años. Es vital dejar pasar un tiempo muerto en el cual la mente reorganiza la información, la sintetiza y ordena, la asocia a anteriores datos o la completa entre otras operaciones. Esta fase permite a la mente inconsciente trabajar sin restricciones en la información recibida. La creatividad está asociada vitalmente a la incubación. Saber incubar la información por el cerebro es un arte que dominan los creadores en todos los campos. La iluminación, aquí es cuando comienzan a emerger las ideas que nos acercan a la solución y se realiza un descubrimiento consciente de la misma. Es lo que otros autores han denominado la experiencia. Es una fase vertiginosa de perspectivas e intuiciones, que conduce a la solución, y suele durar segundos o como máximo horas. Signo manifiesto de un largo trabajo previo inconsciente. Y por último la verificación, es una fase donde ya impera más la lógica, con la

¹ ECO, Umberto. “Obra Abierta”. Ariel: Barcelona, 1990. Pp.65-92.

² MORAZA, Juan Luis. “Corduras”. De Lunar: España, 2008. pp.43-44.

evaluación de la solución y se verifica su adecuación. No tiene carácter estrictamente científico³.

Por ello, este proceso creador da lugar a una visión general de la imagen del animal muerto en su entorno. Asimismo, como abrir un espacio para el análisis en detalle de su imagen en el campo artístico. De tal modo, existen varios filósofos que se han acercado al concepto del animal. Tales como Jacques Derrida, ante la pregunta ¿si el animal respondiese? Esta identificación de motivos que le llevaron a considerar que el pensamiento filosófico de los animales prevalece del pensamiento más metafísico, idealizante y antropocéntrico. Genera la deconstrucción de la lógica binaria hombre-animal desde un prisma ontológico al de la ética y la política, dándole una gran importancia. En este sentido Derrida somete a la prueba de la animalidad a Descartes, Kant, Lévinas, Lacan y Heidegger⁴. René Descartes en sus ensayos filosóficos “Pienso, luego existo”. Desemboca al pensamiento cartesiano a la necesidad de reducir a los animales en máquinas exentas de cualquier vislumbre de eticidad o de autoconsciencia, la capacidad de referirse a sí mismos⁵. Por otro lado Kant en su obra define al hombre en contraposición con los animales como aquel que “puede tener el Yo en su representación”. Podría decirse que posiciona al hombre por encima de los demás seres de la tierra⁶. Otro filósofo Emmanuel Lévinas sostiene que lo inconmensurable de la alteridad que nos revela en el rostro del *Otro* trastoca la idea de una total o esencia personal, es decir, el rostro sería de un hermano o prójimo por lejano que sea pero nunca de un animal, los cuales quedarían apartados⁷. Jacques Lacan en cambio nos dice que el hombre es un animal pero habla, es preso de la palabra. En cambio el animal estaría privado de lenguaje. Dicha imperfección es dotada al humano por el lenguaje y la técnica⁸. Heidegger nos indica que el animal no será ni sujeto ni *Dasein*, lo que genera la imposibilidad de morir. No tendrían acceso a la muerte, cierto es que mueren como el propio humano, pero según el autor, la diferencia se encuentra en la determinación de su esencia como ser⁹. Gilles Deleuze establece una relación entre el hombre y el animal, cuando las exigencias del hombre recaen en el animal lo que llama totemismo y la domesticación. Según el autor, la relación entre ambos son las de atacarle, la huida o someterse¹⁰. De nuevo los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari recogen los conceptos de desterritorialización, territorialización y reterritorialización

³ WALLAS, Graham. “The art of thought”. Solis Press: Reino Unido. 2014. Pp. 1-202.

⁴ DERRIDA, Jacques. “El animal que luego estoy si(gui)endo”. Trotta: Madrid, 2008. pp.52-56.

⁵ DESCARTES, René. “El Discurso del Método”. Akal: Madrid, 1989. p.47. (Cogito ergo sum traducido del latín pienso, por lo tanto soy).

⁶ KANT, Immanuel. “Antropología en sentido pragmático”. Alianza: España, 2004 .p.25.

⁷ LÉVINAS, Emmanuel. “De la existencia al existente”. Arena: Madrid, 2000. pp.54-60.

⁸ LACAN, Jacques. “Escritos I”. Siglo XXI: Argentina, 2005. pp.83-96.

⁹ HEIDEGGER, Martin. “Ser y Tiempo”. Trotta: España, 2012. pp.130-380.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. “Diferencia y repetición”. Amorrortu: Buenos Aires, 2002. p.231.

del individuo en el que se establece una singularidad respecto a la relación hombre-animal y su territorio¹¹. Guy Debord en su obra habla del *Otro* y es ahí donde la interpretación de la imagen del animal muerto entra en escena. Siendo algo que es externo a nosotros. Lo que nos recuerda al pensamiento de Lévinas, es decir posicionarse en el prójimo¹². Steve Baker nos muestra en su trabajo como se han utilizado las imágenes de los animales en el arte tanto moderno como contemporáneo desde la filosofía hasta la literatura posmoderna dentro de la idea de identidad y creatividad¹³. El antropólogo Claude Lévi-Strauss, con su teoría del paso del animal natural al animal cultural nos ha ayudado a comprender más desde un enfoque crítico las actitudes del ser humano respecto a las creencias, mitos y creaciones, que no han sido modificadas con el paso del tiempo¹⁴. Y críticos de arte como Hal Foster que nos propone cuerpos reales y sitios sociales en las tres últimas décadas de la Historia del Arte. Además de la importancia del objeto *parallax* y la *acción diferida* entendida como la reflexividad del espectador ante tal objeto, en este caso, ante la obra de arte animal¹⁵. Wendy Wheeler, crítica de arte, sostiene que el ser humano es un ser social, lo que da lugar a un complejo proceso social de evolución. Mediante la biología y la ciencia existe un cambio de paradigma que modifica el pensamiento moderno. Dicho cambio nos hace comprender a toda criatura mediante la sociedad y la cultura, cuya perspectiva podría verse sustentada por un crudo darwinismo social¹⁶.

De algún modo, genera un espectro en el que se sitúa al animal como punto de mira que es señalado, convertido, transformado y creado en una imagen nueva. Lo que provoca diversas creaciones plásticas dentro de un territorio artístico donde el mismo no solo es evocado a su esencia, sino genera un cambio de perspectivas a la hora de entrelazar e interpretar la relación humano-animal.

Además, de crear este marco teórico en el que se van articulando nuevos conceptos en relación a esta búsqueda de dicha imagen, que resulta ser casi una cacería, se va componiendo de numerosas informaciones en un constante cambio. Recogiendo en un documento escrito, donde se da lugar en la parte final a un planteamiento que desemboca en algo plástico, en una serie de obras que responden al tema tratado.

¹¹ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. "Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia". PRE-Textos: España, 2005. pp.42-263.

¹² DEBORD, Guy. "La Sociedad del Espectáculo". PRE-Textos: España, 2005. pp.62-84.

¹³ BAKER, Steve. "The Postmodern animal". Reaktion booksLTD: London, 2000. pp.120-205.

¹⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. "El pensamiento salvaje". FCE: México, 1964. pp.23-50.

¹⁵ FOSTER, Hal. "El retorno de lo real: La vanguardia a finales del siglo". Akal: España, 2001. pp.91-103.

¹⁶ WHEELER, Wendy. "The Whole Creature: Complexity, Biosemiotics and the Evolution of Culture". Lawrence & Wishart: London, 2006. pp.48-96.

Una especie de palimpsesto que agrega diversos vínculos, que conlleva una labor consagrada, hacia la imagen del animal muerto dentro del Arte Contemporáneo.

1.4.1. BÚSQUEDA BIBLIOGRÁFICA

La búsqueda inicial entorno al animal en el Arte, se ha llevado a cabo en las bases de datos universitarios públicos y privados, como también de instituciones públicas como bibliotecas del Estado Español. Lo cual ha dado lugar a una amplia mirada respecto al estado de la cuestión. Dicha búsqueda bibliográfica ha sido latente en todo este período de investigación integrando artículos y nueva documentación relacionada con el objeto de estudio en el Arte.

1.4.2. RECOPIRAR Y CLASIFICAR INFORMACIÓN

Las fuentes específicas que han dado lugar al análisis de estudio nos han permitido desarrollar teóricamente conceptos o visualizar obras artísticas en las que el animal toma el papel principal. Artículos, críticas, tesis doctorales, narraciones, entrevistas en las que sus autores nos desvelan características pertinentes al objeto de estudio y que se encuentra en la bibliografía específica [§CAP.8.1.].

Otras fuentes utilizadas en el contenido capitular, han contribuido no solo a reforzar dicho análisis. Sino también a generar una visión más elaborada en la que diversos autores desde artículos, ensayos críticos, tesis doctorales, grabaciones audiovisuales nos han proporcionado una base teórica para abordar conceptos necesarios para su fundamentación.

La recopilación de toda la información obtenida nos ha proporcionado un abanico diverso de obras artísticas pertinentes sobre el objeto de estudio. Definimos dichas obras que contribuyen a la identificación y posterior análisis tanto sintáctico como semántico del animal en el Arte. A su vez generaremos un índice de ilustraciones, con todos los datos recabados donde se recoge los siguientes ítems de las imágenes (título, año, autor, proceso creador, material, medidas, ubicación y fuente de la imagen).

1.4.3. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS EN RELACIÓN AL ANIMAL MUERTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

En dicho proceso de investigación, en el que la búsqueda bibliográfica ha sido constante y enfocada a las conclusiones obtenidas de otros autores en relación con el animal, el propósito ha sido obtener unas conclusiones pertinentes a dichos objetivos marcados.

Dotamos nuevos enfoques plásticos en la realización de su imagen en el Arte Contemporáneo, basándonos en ciertos procesos creadores clasificados previamente en: la muerte en directo del animal en la galería. La muerte del animal registrada en vídeo o film. Y

por última la presentación del animal muerto en la galería. No obstante, esta clasificación ha permitido visualizar y comprender el tratamiento o la significación que han dado muchos artistas a sus obras. Esto ha generado interrogantes morales dentro de un debate que contemplaremos a grandes rasgos, tanto la importancia del valor que se le otorga como la intencionalidad del acto en sí. Dicho análisis ha desembocado en nuevas maneras de hacer. Es decir, el animal transformado como proceso y recurso en el Arte sin envilecer su identidad y tratando la muerte sin la acción de la misma.

1.4.4. EXPERIMENTACIÓN PLÁSTICA PERSONAL CON EL ANIMAL

En este proceso de investigación-creación nos hemos aproximado creativamente en cuatro proyectos plásticos que ocupan las cuestiones teóricas llevadas al objeto de estudio. En la que se han contextualizado mediante puesta en escenas y en exposiciones artísticas, tanto individuales como colectivas.

No obstante, el taller de la artista Gema Intaxusti sobre la *práctica artística desde la experiencia narrativa* en el año 2015 ha confluído de aporte en este proceso de investigación-creación. Ya que ha permitido desarrollar plásticamente las cuestiones teóricas sobre el objeto de estudio y puesta en común con los demás participantes.

Asimismo, la investigación creativa mediante el curso con el artista Juan Varela, *dibujar la naturaleza: el paisaje al detalle* en el año 2017 ha dado la posibilidad de creaciones plásticas en el espacio natural. Desde la observación como artista fuera del taller en el que se encuentra directamente con el animal y descubre sus peculiaridades. Además, cabría destacar que en dicha observación de los animales ha dado lugar a notas escritas y dibujos rápidos. Lo cual ha sido complementado con la asistencia al parque natural de Cabárceno en Cantabria. También la asistencia a batidas de caza mayor de jabalíes, gamos, ciervos y corzos entre las fechas de septiembre a febrero de 2018 en la Reserva Nacional de caza del Saja que tiene una extensión de 180.186 hectáreas y se encuentra en la mitad occidental de Cantabria y está dividido en ochenta lotes de caza. Lo que permitió elaborar notas sobre el proceso y los utensilios que se usan en la caza.

Todo el proceso de creación personal ha generado una experimentación exhaustiva dando lugar posteriormente a la diseminación de los resultados.

1.4.5. DISEMINACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Una vez obtenidas las conclusiones correspondientes en dicho análisis han sido diseminadas tanto en conjunto como concretamente. Dichos resultados reveladores han sido compartidos en conferencias, publicaciones, exposiciones artísticas individuales y colectivas dentro del campo artístico. Dicho apartado se encuentra desarrollado en el [§CAP.7].

1.5. CONTENIDO CAPITULAR

Esta investigación se ha articulado en nueve capítulos:

En el CAPÍTULO 1 trata la introducción a la investigación.

En el CAPÍTULO 2 presenta el estado de la cuestión de la idea del animal como símbolo y significación social, basándose en la construcción de cada cultura. Repasando sus concepciones y entendiendo lo *otro* separado de lo cultural. Estableciendo una dualidad entre lo humano y lo animal que transgrede desde su primer contacto: sacrificados - alimentados y sometidos - adorados. Acercándonos a las diferentes teorías del proceso creador y repasando su creación artística desde la prehistoria hasta la actualidad, en la que la diversidad creativa respecto al mismo ha dejado huella siendo una constante acción. Además, el uso que se hace del animal como metáfora y desarrollo antropomórfico. Lo que genera una sed por el animal dentro de un vínculo con el ser humano que desemboca en la caza del mismo. Se le persigue desde la antigüedad usando la trampa-jaula para obtener su imagen. Lo que se proyecta en un trofeo como resultado y en la actualidad nos planteamos si existen derechos hacia los mismos. Dando lugar a las llamadas arcas de Noé que protegen y preservan a los animales y educan al espectador en su relación con los mismos.

En el CAPÍTULO 3 muestra la naturaleza de la imagen, el icono, el símbolo y la imagen mental. La relación que mantiene la imagen con el contenido que representa y que se entiende como tal, aportando ejemplos artísticos. Además, tratamos la imagen como expresión y la imagen como material artístico dentro de la cognición de la realidad que sustenta. No obstante, se desarrolla una evolución de la representación y presentación del animal en la Historia del Arte. Estableciendo un recorrido de los diferentes tratamientos que se daba a tal tema con ejemplos artísticos. Además, dicha imagen es desterritorializada dentro de un territorio provocando así la presentación del animal vivo en la galería. Esto da lugar a nuevas formas de hacer generando ciclos de vida y muerte en las prácticas artísticas contemporáneas.

En el CAPÍTULO 4 desarrolla la muerte como recurso y proceso de creación en el Arte Contemporáneo. Se establece tres vertientes a la hora de realizar una práctica artística de la imagen del animal muerto. La primera mediante la muerte en directo en la galería. La segunda la muerte animal registrada en vídeo o film. Y la última la presentación del animal muerto en la galería. Este modo de hacer genera unos resultados en las que se deforma la propia forma del animal. Se hace uso de la técnica de la taxidermia, lo que da lugar a una taxidermia chapucera, convirtiendo así el cuerpo del mismo en algo envilecido, en el despojo.

En el CAPÍTULO 5 trata sobre la nueva retórica de la imagen del animal muerto en el Arte Contemporáneo. Nos aproximaremos al concepto de la muerte como signo de negación o rechazo por el ser humano. Además de la reacción de la audiencia ante la misma muerte del animal en el Arte. Lo que da lugar a como repensar en el proceso de creación artística la representación de la imagen del animal muerto gestionando dicho discurso plástico en el animal transformado.

En el CAPÍTULO 6 desarrolla el animal como recurso y proceso de creación personal. En su inicio se tratarán aspectos conceptuales del proceso de creación personal los cuales son ser/huella/tiempo que nos ayudarán a entender cada proceso creativo u obra artística de cada nueva imagen retórica del animal muerto. Visualizaremos diferentes proyectos artísticos personales bajo los títulos B.V.A. Becoming a visible animal, Vs-Versus, ACorpse y Animalneska. En los que se desarrolla con diferentes técnicas artísticas nuevas imágenes del animal muerto creando así una aproximación valorando y dotándolo de nuevos significados.

En el CAPÍTULO 7 recoge las conclusiones que se han ido otorgando en la búsqueda de la Tesis Doctoral. Entrando en un diálogo artístico y con cierto halo de moralidad ante la imagen del animal como lo *otro* que nos ha suministrado su imagen en la Historia del ser humano. Llegando a adquirir relevancia en un futuro no muy lejano.

En el CAPÍTULO 8 presenta las referencias de la bibliografía utilizada, tanto capitularmente como específicamente.

En el CAPÍTULO 9 consta del índice de ilustraciones capitulares y el índice de ilustraciones de obra personal.

2

ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL ANIMAL COMO SÍMBOLO Y SU SIGNIFICACIÓN

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL ANIMAL COMO SÍMBOLO Y SU SIGNIFICACIÓN..... | 31 |
| 2.1. El concepto del animal en la filosofía y el proceso creador..... | 32 |
| 2.2. La imagen del animal como símbolo de Arte..... | 41 |
| 2.2.1. El animal como metáfora..... | 46 |
| 2.2.2. El animal antropomórfico..... | 50 |
| 2.2.2.1. ¿Tienen derechos los animales?..... | 54 |
| 2.3. El animal como punto de mira..... | 62 |
| 2.3.1. La caza..... | 63 |
| 2.3.1.1. La trampa Vs Jaula..... | 70 |
| 2.3.1.2. El Trofeo..... | 74 |
| 2.3.2. La fauna en Extinción..... | 77 |
| 2.3.3. Las nuevas arcas de Noé..... | 81 |
| 2.4. Conclusiones..... | 85 |

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL ANIMAL COMO SÍMBOLO Y SU SIGNIFICACIÓN

Este capítulo trata de la investigación llevada a cabo sobre la simbología de la imagen del animal como representación en la sociedad y su influencia ante el cambio de la misma.

En esta breve introducción, existe una dualidad en la relación humano-animal ya que sus vidas discurren paralelamente, siendo por un lado parecido y por otro diferentes, ya que los animales son alimentados y sacrificados, sometidos y adorados. Esto provocó la formulación de preguntas, y a su vez, algunas respuestas.

En el desarrollo de esta investigación hay que aproximarse a lo que se entiende por concepto animal dentro de la Historia de la filosofía, que ha sido clave importante dentro del mundo del Arte y las diferentes teorías del proceso creador. Seguidamente, nos acercamos a la construcción de símbolos. Los cuales tienen una gran importancia y da sentido a la existencia del ser humano.

Como símbolo latente en el Arte, vemos la imagen del animal. Además, de la existencia del antropomorfismo y el animal como metáfora.

Debido a esta humanización de su imagen nos vienen la pregunta ¿tienen derechos los animales?, la cual, surge del vínculo existente entre humanos y animales. Vemos algunos ejemplos: los primeros experimentos con ellos y también el poder que se ha manifestado en las diferentes sociedades y épocas. O incluso, en el trato que se ha dado en algunas culturas, ya sea en la adoración a ciertos animales o repulsión para otras ya que representan una plaga.

Esta diferencia y semejanza entre sus vidas se ve representado en el Arte.

Posteriormente, enlazamos el concepto de la caza, el trofeo y la trampa como herramientas que el artista utiliza en la búsqueda de la imagen del animal muerto. Siendo la caza la acción, el trofeo el resultado y la trampa el instrumento de la acción.

Debido a esa búsqueda de la imagen del animal muerto, hacemos una recopilación de los motivos de las actuaciones con los animales y de algunas especies en extinción. Nos encontramos con una preocupación por el animal ante el ser humano que los artistas reflejan y reflexionan ante ello.

Por último, nos acercamos a las llamadas arcas de Noé. Lugares destinados a preservar las especies, mediante la ciencia y la educación. En sus inicios, representaban el poder y el entretenimiento ante la sociedad, hoy en día esto ha cambiado debido al interés de salvaguardar el reino animal.

2.1. EL CONCEPTO DEL ANIMAL EN LA FILOSOFÍA Y EL PROCESO CREADOR.

Desde los inicios de la Historia de la filosofía occidental, el animal ha sido un elemento recurrente y tratado tanto antropomórficamente como de manera conservadora. Además, podemos observar como en el campo religioso dichos seres y la naturaleza serían dominados por el ser humano que fue creado a imagen y semejanza de Dios, ya sea en el “*Génesis (1:27-28)*”¹⁷ de la Biblia (cristiana), “*Génesis 3, capítulo 2 y 4*”¹⁸ Torah (judía) o en el “*Génesis (1:1)*”¹⁹ Tanaj (hebreo).

De alguna manera, observamos que en estas tres culturas, el resultado que nos da es un vínculo permanente entre el hombre y los animales. Siguiendo en este camino, tenemos que tener en cuenta esta manifestación, posiblemente “*Aristóteles*”²⁰ diferenciase al animal del humano, siendo el primer objeto de alimento y producción, frente a un humano racional y superior. Este discurso fue avalado y además confirmado, es decir que los animales no sufren, tanto por “*Santo Tomás de Aquino*”²¹ como “*San Agustín de Hipona*”²². Aún así, dentro de dichos discursos, hay que entender que en esta investigación lo que nos envuelve es su imagen como producción. Teniendo en cuenta que no hay que ser crueles con ellos, ya que como resultado el ser humano pudiera contagiarse de dicha crueldad.

Algunos “*filósofos occidentales*”²³ siguieron por este camino antropomórfico aceptando esta actitud. Descartes por ejemplo, con su *Cogito ergo sum*²⁴ rechazó la muerte a los mismos y su dolor. Immanuel Kant²⁵ corroboró que los seres humanos con su trascendentalismo eran un fin en sí mismos, pero que los animales eran un medio libre de autonomía. En cambio para

¹⁷ “Estudia la Biblia: Estudio sobre la naturaleza del hombre”. [Blog]. Recuperado el (25/08/2016) de

<https://estudialabiblia.co/2016/08/25/estudio-naturaleza-del-hombre/>

¹⁸ Torah Class. Génesis 3, capítulo 3 y 4. [web]. Recuperado el (25/08/2016) de <https://www.torahclass.com/genesis-en-espanol/2035-genesis-leccion-04-capitulo-3-y-4>

¹⁹ HARO CORTES, Marta. “Aristóteles, los sabios judíos y Salomón en una colección de sentencias inédita, Palabras breves: dichos de sabios”. Revista de filología española. Tomo 88, Fasc.1. 2008. pp.37-66. Recuperado el (25/08/2016) de <http://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/44/43>

²⁰ LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, Pedro. y GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela. “Aristóteles Política”. Akal: Madrid, 2005, pp.135-140.

²¹ *Ibídem*; p.155.

²² *Ibídem*; p.206.

²³ MARÍAS, Julián. “Historia de la Filosofía”. Alianza: España, 2016, pp. 1-480.

²⁴ DESCARTES, René. “El Discurso del Método”. Akal: Madrid.1989.p.47. (*Cogito ergo sum* traducido del latín *pienso, por lo tanto soy*).

²⁵ KANT, Immanuel. “Lecciones de Ética”. Crítica: Barcelona. 1988.

Emmanuel Lévinas²⁶ los dejó sin cara en su epifanía del rostro. Heidegger con su *Dasein*²⁷ no les permitió existir. Heidegger en este trabajo de investigación resulta útil, basándonos en los estudios previos dentro del marco de esta contemporaneidad. Ya que su idea de ser en el tiempo tiene sentido no solo entendiéndolo como algo que se separa del ser humano y dicho animal. Sino como seres que se encuentran y entrelazan en sus caminos existentes en el mundo.

Michel de Montaigne, Jeremy Bentham, David Hume, John Stuart Mill y Henry Sidgwick²⁸ son antecesores de Friedrich Nietzsche y Georges Bataille manifestaron la superioridad del ser humano ante el animal.

Friedrich Nietzsche²⁹ manifestó en su discurso la unión entre seres humanos y animales, dotándoles a los seres humanos rasgos y actitudes de los animales. Es decir, podemos hablar de un antropomorfismo. Aspectos como la fuerza, la independencia y la nobleza son características de los animales salvajes. La debilidad o la dependencia de animales domésticos.

Georges Bataille en su obra de *Animality*, en el primer capítulo de *Theory of Religion* trata el cuerpo oponiéndose a la transcendencia mediante la permanencia de la animalidad. Es decir, “*la inmanencia siendo un estado continuo entre seres cuyo aislamiento y separación desaparece*”³⁰. En otras palabras, es la relación de un animal oponiéndose al concepto de transcendencia, que devora a otro. Dándole un significado a tal hecho de superioridad de un animal respecto a otro.

En el siglo XX y siglo XXI [§CAP.2.2.2.1] han existido cambios con respecto a los mismos, defendiéndoles incluso otorgándoles derechos como a los seres humanos. De esta manera, se rechaza el especismo, pudiendo ser algo equiparado como al racismo.

Emmanuel Lévinas declara la ética respecto a los animales en sus obras como “*The Name of a Dog, or Natural Rights*” (1974)³¹ y “*The Paradox of Morality*” (1988)³². Posiblemente, su pensamiento nos revela su empatía ante ellos. De alguna forma declara conciencia ante el lector, por pensar en el otro o solo en uno mismo.

²⁶ LÉVINAS, Emmanuel. “Nombre de un perro, o el derecho natural”. Lilmod: Buenos Aires. 2005. Pp.181-184.

²⁷ HEIDEGGER, Martin. “Ser y Tiempo”. Trotta: España. 2012.p.130-380.

²⁸ MARÍAS, Julián. “Historia de la Filosofía”. Alianza: España, 2016.p.1-480.

²⁹ TOLEDANO, Ruth y LÓPEZ, Concha. (11/03/2014). El caballo de Nietzsche. [Blog]. Recuperado el (25/08/2016) de https://www.eldiario.es/caballo/nietzsche/caballo-Nietzsche_6_237686248.html

³⁰ BATAILLE, Georges. “Teoría de la Religión”. Taurus: Madrid. 1981. Pp. 55-103.

³¹ LÉVINAS, Emmanuel. (Trad.) HAND, Seán. “Libertad difícil: ensayos del Judaísmo”. Universidad de Johns Hopkins: Baltimore. 1974. Pp.151-153

³² BERNASCONI, Robert y WOOD, David. “La provocación de Lévinas: Repensar al otro”. Routledge: Londres. 2002.Pp.126-145.

Otros filósofos como Gilles Deleuze y Félix Guattari manifestaron su discurso respecto al “*devenir-animal*”³³. Este devenir-animal del que nos hablan consiste, por así decirlo, en romper con las nociones de identidad e igualdad. Es decir, el sujeto se libera del humanismo persiguiendo la alteridad, lo cual no significa identificarse o imitar al animal.

Podemos ver la entrevista que se hizo en “*El abecedario*”³⁴ y que fue otorgada al periodista Claire Parnet, donde Gilles Deleuze manifiesta al animal con la letra A. Lo separa de alguna manera en dos territorios. En el primero hay animales domésticos como gatos, perros etcétera. Y en el segundo hay animales no familiares como piojos, pulgas, garrapatas etcétera. Estos últimos son determinados, ya que crean su propio territorio, mientras que los primeros ya tienen un territorio asignado por su relación con el ser humano, convirtiéndolos en una extensión del mismo. Es decir, humaniza al mismo proyectando su status y su poder. De alguna manera, se podría manifestar una cierta crítica a la humanidad que está transformando los territorios de los animales y creando otros nuevos en esta relación con los mismos, que finalmente imposibilita la libre manera de vivir de los animales.

De alguna manera, resulta evidente que muchas veces englobamos a todos los seres vivos en un solo término. Lo que puede resultar en algunas ocasiones caótico. Pero tenemos que ser conscientes que existe una diferenciación que en ocasiones eludimos incluso inconscientemente. Por eso mismo, dejamos constancia que cuando hablamos de la imagen del animal en esta investigación, entendemos esto como un conjunto que es divisible.

Otro filósofo, Jacques Derrida en su trabajo analiza la deconstrucción entre el animal y el humano. Es un estudio apoyado por la conferencia que tuvo lugar en Cerisy en 1997, donde expuso durante diez largas horas al “*animal autobiográfico*”³⁵, siendo él mismo estudiado y observado por su gato. En este trabajo observamos el sufrimiento de los animales y como se debería de suprimir la singularidad por la pluralidad al hablar de ellos. En este caso, emplea el término “*Animot*”³⁶ refiriéndose tanto en singular como en plural respetando así a cada uno.

Debemos entender que durante esta experiencia el pensamiento de dicho filósofo resulta en ocasiones complejo de entender, ya que juega con un discurso desde la deconstrucción. Pero en este sentido nos ofrece un resultado peculiar incluso interesante en el juego que hace respecto a la ambigüedad del animal en relación con el humano, ya que desde una perspectiva más amplia pertenecemos al estrecho vínculo con él mismo.

³³ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. “Kafka: Toward a Minor Literature y en A Thousand Plateaus”. Universidad de Minnesota: EE.UU. 1986. pp.85-103.

³⁴ GRAHAM, Jorie. (13/12/2015). “Gilles Deleuze. A de Animal”. [Blog] Recuperado el (22/09/2016) de <https://blogdeleslobes.com/2015/12/13/gilles-deleuze-a-de-animal/>

³⁵ DERRIDA, Jacques. “El animal que luego estoy sí(gui)endo”. Trotta: Madrid. 2008. P.52.

³⁶ Ibídem; p.56.

Para concluir, podemos hablar de otros pensadores como Luc Ferry³⁷ que en líneas contemporáneas defienden la ecología en el mundo animal, rechazando la tradición humanista y buscando una relación ética entre seres humanos y los animales. Otro sería Hélène Cixous³⁸ que declara al animal como un ser inmundo, siendo esto entendido como algo espiritual. Y por último, Luce Irigaray³⁹ manifiesta la alteridad en el mundo animal respirando con los mismos, en el capítulo nueve de su libro. Siendo ángeles que se encuentran entre el ser humano y el mundo, desde una perspectiva liberadora de la dominación humana.

Estos filósofos resultan útiles a la hora de pensar en dichos seres. Dándole significado y sentido a la imagen del animal, es decir, podemos tomarlo como fundamento a la hora de hacer cada nueva imagen.

Finalmente podemos decir que hemos contemplado la evolución del concepto del animal dentro de la filosofía. Además, hemos hecho presente la simbología del mismo, para comprender de esta manera su imagen dentro del mundo del Arte.

Asimismo, hacemos una revisión de las teorías del proceso creador. En las que nos encontramos con el psicoanálisis, gestalt, asociación, perceptual, humanística, desarrollo cognitivo y teorías compuestas que se combinan de varias de las teorías anteriormente mencionadas⁴⁰.

En primer lugar, la teoría psicoanalítica encontramos a dos autores Ernst Kris⁴¹ y Lawrence Kubie⁴². El primero, nos habla de dos fases: por un lado la inspiración y por otro la elaboración. Entendiendo que el sujeto debe liberarse de lo racional y dejar entrar en su pensamiento los deseos, los sueños, las fantasías para luego posteriormente en la fase de elaboración sus ideas sean llevadas con una rigurosa valoración. El segundo autor, explica que el preconscious es el motor principal del pensamiento creador donde las imágenes crean una mayor experiencia.

En segundo lugar, en la teoría de gestalt encontramos al autor Max Wertheimer⁴³ que nos explica que el proceso creador requiere de una reestructuración del problema convergente buscando unas pocas soluciones concretas.

En el tercer lugar la teoría asociativa, Sarnoff Mednick⁴⁴ define el proceso creador como la formación de componentes asociativos que tienen partes específicas de una función directa.

³⁷ FERRY, Luc. "The New Ecological Order". Universidad de Chicago: EE.UU. 1995. pp.125-140.

³⁸ CIXOUS, Hélène. "Nosotros en suma". Revista Lectora, 12, 2006. pp.33-44. ISSN: 1136-5781 D.L. 395-1995.

³⁹ IRIGARAY, Luce. "Respirando con Luce Irigaray". Bloomsbury: Reino Unido.2013. pp.130-146.

⁴⁰ MANSFIELD, Richard S. y BUSSE, Thomas V. "Teorías del proceso creador: revisión y perspectiva". Revista Dialnet, 18, 1984. Pp.47-57. Recuperado el (15/06/2020) de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=65908>

⁴¹ KRIS, Ernst. "Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores". Paidós: Buenos Aires. 1964. Pp. 1-182.

⁴² KUBIE, Lawrence. "Psicoanálisis: aspectos prácticos y teóricos". Paidós: España. 1966. Pp.1-145.

⁴³ WERTHEIMER, Max. "El pensamiento productivo". Paidós: España. 1991. Pp.1-232.

⁴⁴ MEDNICK, Sarnoff. "Aprendizaje". Limusa: México. 1972. pp. 1-194.

En el cuarto lugar la teoría perceptual, el autor Ernest Schachtel⁴⁵ nos explica que el sujeto necesita relacionarse con el mundo que le rodea lo que genera un proceso creador al aproximarse a los objetos desde diferentes perspectivas provocado por un interés.

En el quinto lugar la teoría humanista, Carl Rogers⁴⁶ manifiesta el proceso creador como la acción entre el sujeto, las circunstancias y el nuevo producto.

En el sexto lugar la teoría del desarrollo cognitivo, David Henry Feldman⁴⁷ contempló semejanzas entre las etapas piagetianas y el proceso creador. Siendo la reacción ante una solución que puede parecer obvia, por lo cual en su búsqueda del problema nos acerca a la solución siendo irreversible una vez obtenida.

En el séptimo lugar las teorías compuestas, Jacques Hadamard⁴⁸ manifestó el proceso creador en cuatro fases: preparación (consciente), incubación (inconsciente), iluminación (inconsciente) y por último verificación y uso de los resultados (consciente), siendo la mente quien selecciona las ideas bajo el criterio de la belleza. El autor Arthur Koestler⁴⁹ establece el proceso creador en tres fases (lógica/ intuitiva/ crítica) siendo un mecanismo en constante movimiento y que tiene relación entre la combinación del psicoanálisis y el asociacionismo. Howard Gruber⁵⁰ desarrolla el proceso creador desde la teoría asociativa, gestalt y cognitiva, lo cual, dicho proceso se basa en una preparación desde una búsqueda y una investigación activa, dando lugar al descubrimiento de la idea siendo el resultado de una comprensión profunda. Y por último, George Martín Haslerud⁵¹ establece un proceso creador similar al de Jacques Hadamard en el que el criterio de selección de ideas es la sorpresa.

No obstante, tenemos que tener en cuenta las técnicas de creatividad, como nos describe Llorenç Guilera son procedimientos de aplicación de las estrategias mentales de resolución de problemas a una de las etapas del proceso creador, que acostumbran a ser la delimitación del enunciado planteado y la generación de ideas para detectar posibles soluciones⁵². Por ello, teniéndolo en cuenta Graham Wallas en su obra *El arte del pensamiento* establece un modelo teórico que explicaba el proceso creador en cuatro fases: preparación/ incubación/ iluminación/ verificación⁵³.

⁴⁵ SCHACHTEL, Ernest. "Metamorphosis: On the conflict of human development and the development of creativity". Routledge: Reino Unido. 2001. Pp. 1-360.

⁴⁶ ROGERS, Carl. "El camino del ser". Kairós: España. 2007. pp. 1-200.

⁴⁷ FELDMAN, David H. "El proyecto Spectrum I, II y III". Morata: España. 2001. pp. 1-264.

⁴⁸ HADAMARD, Jacques. "The mathematician's mind: the psychology of invention in the mathematical field". Princeton University Press: EE.UU. 1996. Pp.1-168.

⁴⁹ KOESTLER, Arthur. "The act of creation". Hutchinson: Reino Unido. 1964. Pp. 1-751.

⁵⁰ GRUBER, Howard. "Darwin sobre el hombre un estudio psicológico de la creatividad". Alianza: España. 1984. Pp. 1-368.

⁵¹ HASLERUD, George M. "Transfer, memory, and creativity: after-learning as perceptual process". University of Minnesota: EE.UU. 1972. Pp. 1- 214.

⁵² GUILERA, Llorenç. "Anexo II. Principales métodos creativos. En Anatomía de la creatividad". Fundit. Ecola de Disseny ESDi: Sabadell. 2011. Pp-145-232.

⁵³ WALLAS, Graham. "The art of thought". Solis Press: Reino Unido. 2014. Pp. 1-202.

De modo general, encontramos variedad de teorías respecto al proceso creador, lo cual, nos ilustra sobre las diferentes maneras de hacer dentro de la práctica artística sobre el tema de investigación.

En esta evolución a grandes rasgos sobre la imagen del animal en la Historia del Arte tenemos que volver la mirada hacia la prehistoria en la que su representación consistía en pequeños trazos, aprovechando los relieves de las cuevas como se ve en el bisonte de la cueva de Altamira. Todavía no se sabe ciertamente su propósito se cree que formaba parte de algún rito de magia, y estas representaciones de los animales proporcionaban éxito en la caza⁵⁴ [§CAP.2.3.1.].



Fig.2. El bisonte de la cueva de Altamira.

En la cultura de Mesopotamia y Egipto las representaciones de los animales tenían un carácter propagandístico de poder político. Además, su simbolismo religioso y su relación con los dioses, se les puede catalogar como los primeros intérpretes del antropomorfismo [§CAP.2.2.2.] como se puede ver en las estatuas de la diosa egipcia Sekhmet (1390-1352 a.C.)⁵⁵. En la que aparecen con cuerpo humano y rostro de leona, hechas en granito. Las representaciones más usadas eran los gatos, los halcones, las serpientes y leones.



Fig.2.1. Las estatuas de la diosa egipcia Sekhmet (1390-1352 a.C.).

En esta otra imagen, observamos la Leona herida (668-630 a.C.) se trata de un bajo relieve tallado en alabastro representando una escena de caza [§CAP. 2.3.1.], en la que el monarca Assurbanipal clava las flechas en la parte posterior del animal y esta se arrastra con gesto de dolor pero no podrá escapar de la llamada de la muerte⁵⁶.



Fig.2.2. La leona herida (668-630 a.C.)

En la época griega y romana su desarrollo artístico se centra más en la representación humana, en cambio existente algunas representaciones de animales como recurso artístico en la escultura, como por ejemplo los caballos, leones entre otros. Un ejemplo griego sería La Terraza de Leones en el Santuario de Apolo en Delfos (siglo VII a.C.)⁵⁷.



Fig.2.3. La Terraza de Leones en el Santuario de Apolo en Delfos (siglo VII a.C.)

⁵⁴ GARCIA, Miguel Ángel. "Altamira y otras cuevas de Cantabria". Silex: España. 2012. Pp.97-105.

⁵⁵ SERRANO, José Miguel y SANMARTIN, Joaquín. "Historia antigua del próximo oriente: Mesopotamia y Egipto". Akal: España. 2003. Pp.205-235.

⁵⁶ *Ibidem*.pp.116-156.

⁵⁷ VV.AA. "Arte de las grandes civilizaciones clásicas: Grecia y Roma". Universidad Ramón Areces: Madrid.2016. pp.145-220.

Otro ejemplo de arte griego sería el Jinete de Artemisión (150-140 a.C.). Se trata de una escultura de bronce de un caballo en posición de galope con un niño más o menos de diez años. Podemos observar, que dicho niño monta exento de montura. El tamaño es de 2,10 metros de alto por 2,90 metros de largo. Es una obra artística importante ya que fue hallada en un naufragio antiguo y ha perdurado en el tiempo⁵⁸.



Fig. 2.4. *Jinete de Artemisión* (150-140 a.C.)

Asimismo, otra obra escultórica emblemática es la Cuadriga Triunfal o llamada también los Caballos de San Marcos situados en la plaza de San Marcos de Venecia y posiblemente realizadas por el artista griego Lisipo en el siglo IV a.C. Se trata de cuatro caballos hechos en bronce, se cree que representan la victoria del ser humano contra otros de su especie en la época bizantina. De algún modo, su simbología recrea la unión entre los animales y el poder del ser humano, en un proceso propagandístico de aquella época⁵⁹.



Fig.2.5. *Cuadriga Triunfal o Caballos de San Marcos* (S.IV a.C.)

También en esta época la representación mitológica de centauros, esfinges o pegasos es creada mediante diferentes partes de animales reales. En Roma, las escenas más demandadas eran los calendarios agrícolas, las cacerías, las luchas entre gladiadores y animales (El Coliseo) y las carreras de caballos. Un ejemplo es la obra de Luperca, la loba alimentando a Rómulo y Remo (siglo V a.C.)⁶⁰.



Fig.2.6. *Loba capitolina* (siglo V a.C.)

Otro ejemplo sería la estatua ecuestre de Marco Aurelio (166 d.C.) en la que aparece representado montado en un caballo con una pata levantada. Esta representación que se hace mediante el animal y sus patas tiene una simbología, es decir, si tiene el caballo las dos patas en el aire el jinete murió en combate, si solo tiene una murió de heridas de guerra y si tiene las dos posadas murió de causas naturales⁶¹.



Fig.2.7. *Estatua ecuestre de Marco Aurelio* (166 d.C.)

⁵⁸ KOKITA, Eric. (16/05/2019). Jinete de Artemisión. [Web] Historia del Arte: de la prehistoria a nuestros días. Recuperado el (04/01/2021) de <http://kokita-eri-historiadelarte.blogspot.com/2019/05/jinete-de-artemision.html>

⁵⁹ FERRER, Esther. (09/06/1981). Los caballos de la plaza San Marcos de Venecia pasean por el mundo su misteriosa historia. [Web] El País. Recuperado el (04/01/2021) de https://elpais.com/diario/1981/06/09/cultura/360885610_850215.html

⁶⁰ *Ibíd.* pp.251-263.

⁶¹ *Ibíd.* pp.292-310.

Esto último significa que Marco Aurelio murió de heridas de guerra, lo que muestra esta representación es que el animal resulta ser un icono fundamental ligado a la muerte.

En el Arte Románico y Gótico la representación animal toma fuerza ya que la mayoría de las representaciones son escenas bíblicas en pintura o escultura. Como por ejemplo la serpiente del paraíso, el cordero místico (los sacrificios) el buey y la mula como vemos en esta representación del Beato de Liébana del siglo XI⁶².



Fig.2.8. *El Cordero vencedor de las Bestias y de la Serpiente.* Beato de Liébana. Fig.184. (siglo XI)

Además en la escultura funeraria gótica hacían uso de las representaciones de perros y leones como símbolo de valor y fidelidad, como vemos en la siguiente representación a los pies de los difuntos⁶³.



Fig.2.9. *Sepulcro Carlos III el noble,* Catedral de Pamplona, España Siglo XIII.

En la época del Renacimiento y el Barroco sigue siendo la representación humana el centro de interés con aportaciones cristianas. En cambio, los animales son representados al servicio del humano. En el Renacimiento existe un gran interés sobre su anatomía y es cuando se encuentran estudios naturalistas como los bocetos de Leonardo Da Vinci⁶⁴.



Fig.2.10. *Estudio de un caballo.* Hacia 1490. Leonardo Da Vinci. Biblioteca Real. Castillo de Windsor.

En el siglo XV, las representaciones se relacionan con el paisaje y la naturaleza muerta, donde existe un gran interés por los animales de caza [§CAP. 2.3.1.] dentro del Barroco. Dicho dramatismo visual dio lugar a las llamadas Vanitas, que eran representaciones de animales de caza muertos⁶⁵ [§CAP.2.3.1.].



Fig.2.11. *Bodegón dos perdigones, cebollas, ajos y vasijas* (S. XVIII). Luis Egidio Meléndez.

A partir del siglo XIX, las representaciones de animales cambian. Ya no son productos o recursos para el humano, incluso pierden su importancia respecto a la idea mística que se había tenido previamente. Ahora se les representan por lo que son y para qué sirven en la vida cotidiana⁶⁶.



Fig.2.12. *Campesinos de Flagey, volviendo del mercado.* (1850).Gustave Courbet.

⁶² HERRERO, Jesús. "Bestiario románico en España". Calamo: Palencia.pp.83-106.

⁶³ MORALES, Sonia. "Moradas para la eternidad: La escultura funeraria gótica toledana". Biblioteca Nueva: España.2013.pp.147-210.

⁶⁴ CARLO, Giulio. "Renacimiento y Barroco: de Miguel Ángel a Tiepolo". Akal: España. 1988. Pp.95-123.

⁶⁵ *Ibidem*.pp.147-222.

⁶⁶ VERCELLONE, Federico. "Estética del siglo XIX". Antonio Machado: España. 2004. Pp.112-164.

En el siglo XX, podemos observar que continúa este paradigma del siglo anterior. Como vemos en la siguiente representación pictórica del bombardeo de Guernica, mediante la técnica del cubismo, el artista da más realismo a la idea de destrucción y derrumbe de lo que ocurrió en dicho lugar⁶⁷.



Fig.2.13. *Guernica*.1937.
Pablo Picasso.

Observamos cómo tanto los humanos como los dos animales representados el toro y el caballo, dos iconos en la cultura española, se ven afectados de igual manera por dicho bombardeo, es decir, juntos sufren un acontecimiento que les unen sus vidas paralelas. Lo cual el artista de alguna manera lo deja explícito en la representación pictórica⁶⁸.

En la actualidad, podemos observar como la representación de los animales han cambiado y existe nuevas preocupaciones y estrategias artísticas. Tales como utilizar al animal muerto o vivo como recurso o material artístico y las distintas variables del sufrimiento respecto a ser sacrificados para un propósito artístico, lo que ha generado quejas en la sociedad⁶⁹ [§CAP. 2.2.2.1. y CAP.3.].

Por ejemplo el artista pluridisciplinar Davin Watne representa mediante diferentes técnicas, fotografía y escultura haciendo uso de la taxidermia [§CAP.4.3.2.], escenas de accidentes automovilísticos⁷⁰.

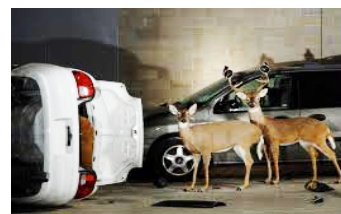


Fig.2.14. *Life is a collision*.
2008. Davin Watne.

Como observamos en el registro fotográfico de esta instalación escultórica la presencia humana está exenta. En cambio, si aparece dos ciervos disecados y en otros casos lobos. Su obra es una metáfora [§CAP. 2.2.1.] respecto a los avances tecnológicos, como es el caso del coche, en el que se proyecta su ansiada necesidad de controlar la naturaleza, y cuya fragilidad lo proyecta en la representación del accidente⁷¹.

De alguna manera, en el siglo XXI la representación de los animales en el Arte marcará un antes y un después en el desarrollo de las imágenes que se pueden contemplar en otro apartado [§CAP. 3.3.].

⁶⁷ PALAU, Josep. "Picasso: 1927-1939: del minotauro al Guernica". Polígrafa: Barcelona. 2011.pp.156-230.

⁶⁸ *Ibidem*.pp.222-226.

⁶⁹ BAKER, Steve. "The postmodern animal". Reaktion booksL TD: London. 2000. pp.120-205.

⁷⁰ WATNE, Davin. "Life is a collision" 2008. [web]. Recuperado el (24/08/2020) de <http://www.davinwatne.com/>

⁷¹ *Ibidem*. [web]. Recuperado el (24/08/2020) de <http://www.davinwatne.com/>

2.2. LA IMAGEN DEL ANIMAL COMO SÍMBOLO DE ARTE.

En este inicio, la imagen del animal ha sido clave indiscutible dentro de nuestra cultura, siendo símbolo desde la prehistoria hasta la actualidad.

Los símbolos han supuesto un elemento esencial para los humanos en la vida cotidiana. “*Siendo el ser humano definido como un animal simbólico*”⁷² en palabras del filósofo Ernst Cassirer. Lo que nos está queriendo decir, es que el ser humano está constituido por la acumulación de símbolos que le identifican dentro de un territorio. En este caso que nos ocupa, la imagen del animal resulta ser un símbolo latente a lo largo de la Historia del ser humano.



Fig.2.15. *El ser humano-Animal Simbólico* (1874- 1945), Ernst Cassirer.

Crear símbolos supone entender que pertenecemos a una sociedad con un inconsciente colectivo y universal en el que cada uno tiene su propia experiencia, formación e inconsciente particular. En concreto, el ser humano por medio del Arte transforma simbólicamente la relación con el animal, en un mundo que está en un constante devenir.

*En el pasado, casi lo único que aparecía como novedad eran soluciones o respuestas a problemas o preguntas muy antiguos, si no inmemoriales... Pero en nuestro caso, la novedad consiste en lo inédito de los problemas en sí, y no de las soluciones; en los enunciados, y no en las respuestas. De ahí esa impresión general de impotencia e incoherencia que domina en nuestros espíritus*⁷³.

De alguna manera, en esta cita de Paul Virilio nos lleva a este continuo cambio que se presenta cada vez a más velocidad, lo que provoca grandes avances y a su vez los desastres. Los cuales, inspirarán nuevas formas de relación y visión con el mundo animal. Estos avances, esta rapidez de digerir lo que nos encontramos cada día sin tomar un respiro resulta contraproducente, ya que predomina el poder y el caos, lo cual normalizamos. El éxito del ser humano mediante el progreso nos hace víctimas de nuestro propio avance. Los avances técnicos suponen a su vez la catástrofe, es decir, construir un barco supone crear el naufragio.

Los símbolos son transformados, las ideas son formas sensibles de diferentes realidades. Estas representaciones pueden ser tanto simbólicas como ideales. A su vez consiguen ser intervenidas por un grupo de personas dándole un carácter de objetividad, y no es más que una predisposición de lo simbólico a lo universal. El símbolo es un elemento compartido y transmitido en la comunicación humana. Así pues, es otorgado entre unos individuos y otros,

⁷² CASSIRER, Ernst (Trad.) ÍMAZ, Eugenio. “Antropología Filosófica”. FCE:México. 2005. p.42

⁷³ VIRILIO, Paul. “El accidente original”. Amorrortu: España. 2009.p.36.

de unas culturas a otras. Siendo algo cambiante y continuo donde alcanza su totalidad de significado.

La importancia del mismo, no está en comunicar una imagen cerrada, unidireccional o hierática. Más bien en un conjunto de vivencias, experiencias o pensamientos que cooperan en un imaginario común.

Esto significa que los símbolos son elementos vivos y evolucionan continuamente. Es algo inmaterial que interpreta la realidad bajo un prisma cada vez más complejo, que a su vez transgrede en el consciente colectivo de las sociedades.

La representación de una palabra o una imagen [§CAP. 3.1.1.] contiene un significado inmediato, es definido con precisión, a pesar, de tener un aspecto inconsciente. Las ideas surgen de nuestra mente al relacionarse con los símbolos y la razón.

El hombre también produce símbolos inconscientes y espontáneamente en formas de sueños. El inconsciente se refleja en los sueños donde emerge como una imagen simbólica [§CAP. 3.1.2.] y no como una reflexión racional.

La parte psíquica es igual de natural que la propia naturaleza, definir las es algo complejo, y en este caso, es más fácil describirlas como funcionan, es decir, la psique individual no está esquematizada literalmente. Por ello puede sufrir descomposiciones en cuanto a los símbolos debido a las mismas emociones que la afectan.

El psicólogo suizo Carl Gustav Jung⁷⁴ trabaja sobre la mente humana. Podemos decir, que el simbolismo desempeña un papel fundamental en los sueños. En dicho estudio se contempla una descripción con ilustraciones sobre el pensamiento del autor en el cual el Arte y su simbolismo son clave en su desarrollo.

Además, entendemos en esta lectura que el hombre es pleno sabiendo y admitiendo el inconsciente, a través de los sueños y los símbolos. Siendo los sueños un elemento directo, único y significativo, que usa símbolos habituales de toda la sociedad de forma individual. Por lo tanto, solo se puede traducir por razón de una clave también individual.

Ernst Cassirer en su obra entendía al ser humano como un animal simbólico, actuando y pensando simbólicamente⁷⁵. En otras palabras, nosotros construimos nuestro propio mundo a base de símbolos que son capturados (cazados) [§CAP. 2.3.1.] por nuestros sentidos. Ese mundo simbólico se transforma en nuestro hogar, siendo la ventana desde la que miramos el

⁷⁴ Carl Gustav Jung fue fundador de la escuela de psicología analítica. Se le relacionaba con Sigmund Freud. Además de ser pionero sobre la psicología profunda, su estudio ha sido leído con frecuencia en el siglo XX. En su metodología de trabajo utiliza el arte como herramienta o proceso. GUSTAV JUNG, Carl. "El hombre y sus símbolos". Paidós Ibérico: España. 1995. P.59.

⁷⁵ CASSIRER, Ernst. "Filosofía de las formas simbólicas I, II y III". FCE: México. 1998-2013. pp.1-312. pp.1-324. pp.1-558.

mundo físico. Además, desde el cual, vemos las diferentes culturas como también nuestro propio avance o no.

En esta construcción de nosotros mismos usamos herramientas o medios como es el caso del Arte, la religión, la mitología, etcétera, que sirven como vehículos. Con los cuales, proyectamos nuestro mundo interior a través de los símbolos y dan respuesta a lo que percibimos y capturamos de la realidad.

Además, como protagonistas de este mundo humanizado nos creemos satisfechos y convincentes sobre lo desconocido, de aquello que no tenemos control. En el instante que el humano entró en el mundo cultural, los símbolos ejercieron una influencia en él que aún continúa, incluso miles de años después⁷⁶.

Los humanos usan los símbolos para crear una realidad de acuerdo a sus necesidades que modifican tanto las identidades colectivas como individuales de manera definitiva. Nuestra identidad queda a cargo de las variantes de los símbolos. Surgen símbolos de las nuevas creaciones, entendiendo así la existencia de múltiples formas cambiantes, siendo algo infinito.

De esta manera, nuestro círculo aumenta mientras nuestro mundo gira a la par, con la rueda de los símbolos. La idea del animal simbólico (otro) como tal crea una postura antropológica que quiebra el razonamiento clásico. Es decir, Aristóteles con respecto al pensamiento animal (otro) entiende que no es competente respecto a comunicar así como a representar el mundo mediante los símbolos⁷⁷. Dicho de otro modo, el ser humano es un animal simbólico que no solo construye los símbolos sino que vive de ellos. Razonamos, creamos y desciframos símbolos, entendemos que desde nuestra postura, como animales simbólicos que somos dentro de este discurso, se emplea una serie de técnicas o procedimientos como la pintura, la fotografía, la escultura, etcétera con las que podemos contemplar, producir y difundir a los demás.

El símbolo va unido al ser, pues identifica al individuo que lo produce. La relación humano-animal resulta intrínsecamente simbólica, como ocurre con los campesinos. Por ello, podemos apreciar su imagen como símbolo en toda la "*Historia del ser humano*"⁷⁸ como:

- Varios signos del zodiaco, están representados por animales.

- En el mundo griego, su horario constaba de doce horas y estaba representado cada una por un animal, la primera un gato y la última un cocodrilo.

⁷⁶ *Ibíd.* p.324.

⁷⁷ MARÍAS, Julián. "Historia de la Filosofía". Alianza: España. 2016. p. 44.

⁷⁸ LARA MARTÍNEZ, María. "Historia del ser humano: de las ciudades-estado a la aldea global". Centro de Estudios Financieros (CEF): Madrid. 2018. pp.1-320. // HARRIS, Marvin. "Antropología Cultural". Alianza: Salamanca. 1996. pp.1-656.

-La diosa hindú Ganesha, en la que el mundo está sostenido por un elefante y éste mismo sobre una tortuga.

-Los gatos son admirados y representados por los egipcios, que también creían al igual que los celtas, que eran guardianes del inframundo. Se les consideraban seres espirituales y concededores de nuestros sueños. En la Edad Media hubo escasez ya que pensaban que eran brujas.

-El águila es considerado poder y victoria. Es representado en escudos y banderas como símbolo de la buena visión y la monogamia. Relacionado con la Antigua Roma, Reyes Católicos, las Cruzadas o los dioses como Júpiter y Zeus.

-El dragón como animal mitológico en China y Japón para el arte figurativo.

-La iconografía de la serpiente emplumada es el símbolo totémico azteca, siendo un águila que devora una serpiente.

-Y por último estaría la iconografía cristiana, que usaban animales como la paloma (Espíritu Santo) y el cordero místico (Cristo). Además, como símbolo de valor y fidelidad se representaban perros y leones en las esculturas fúnebres.

Como acabamos de describir, por las diferentes simbologías existentes respecto al animal en el transcurso de la Historia del hombre, observamos, que somos capaces de razonar, crear e interpretar signos. Además de trazar límites en nuestro mundo ya que somos capaces de imaginarlo.

No obstante, somos aptos de transformar nuestro mundo mediante símbolos que hemos pensado y comprendido. Este tipo de elementos, nos proporcionan una herramienta como lenguaje. Lo que nos permite enfocar y situarnos dentro de un paradigma cultural que nos aleja, de algún modo, del mundo del caos y lo irracional.

Existe un contraste entre el animal y el ser humano en cuanto al pensamiento simbólico. Es decir, éste nos brinda un avance respecto al lenguaje, siendo las palabras no solo señales sino también significados.

Por ello, de alguna manera el simbolismo es un elemento clave para el ser humano, ya que nuestras vidas de esta forma simplemente quedarían encajadas en la caverna de Platón, encontrándose clausurada por las fronteras de sus intereses prácticos y necesidades biológicas. No obstante, tanto la filosofía, la religión, el Arte y la ciencia otorgan este acceso a lo simbólico. Manifestando así, que por primera vez dentro de nuestra imaginación el animal supuso la carne, la piel, el asta, etcétera, como podemos observar en las "*pinturas rupestres*

de Altamira”⁷⁹ [§CAP.2.1.], Ekain, Niaux o Lascaux. Más tarde, los animales dejan su impronta en el mundo del Arte en todas aquellas tareas o labores en las que fueron utilizados caza [§CAP. 2.3.1.], guerras, transporte, trabajo, etcétera.

Asumiendo que estas representaciones artísticas realizadas por el hombre, como ser autoconsciente, le distancia plenamente del resto de los animales. Se relaciona con otros de su especie y consigo mismo a través del lenguaje. Por eso, el silencio lingüístico del animal marca una diferencia, un distanciamiento y su exclusión con respecto al humano.

A pesar de esto, la vida del animal y del humano ha ido en paralelo. En otras facetas como el Arte y las creencias religiosas nos muestran una transmigración del alma humana al animal, traspasado el umbral de la muerte, en muchas de esas tradiciones. Dando lugar a una nueva creación y circunstancia donde simbólicamente se unen humano y animal.

Volviendo a ese lenguaje, a esa comunicación el ser humano cuando nace tiene similitud al comportamiento animal. A medida que evoluciona y perfecciona su lenguaje, éste se separa del mismo. Aún así, siguen manteniendo un grado de comunicación mediante la compañía que un animal da al humano. Esta relación es diferente a la que este puede intercambiar con otros de su especie, ya que amortigua la sensación de soledad humana en cuanto a individuo y especie.

Como escribe textualmente Jacques Derrida reflexionando sobre El animal que luego estoy si(gui)endo:

¿Habla? No se puede tratar de la supuesta animalidad del animal sin tratar cuestiones como la respuesta y de lo que responder quiere decir. ¿Y borrarse? Desde Descartes hasta Lacan han concedido al susodicho animal cierta aptitud para el signo o la comunicación, negándole el poder de responder, de fingir, de mentir y de borrar sus huellas. La pregunta ¿Habla? Aparece al instante firmada, sellada por alguien. Sella lo que este animal es, lo que habrá sido, lo que será, querría o podría ser, quizá lo que soy yo. La firma de un animal podría todavía borrar o confundir su huella. Confundir sus huellas podían hacerlo (el hombre por ejemplo) y otros no (el animal, por ejemplo, según Lacan). Eso no es una alternativa fiable alrededor de un límite invisible. Una huella puede borrarse no significa en absoluto, esta es una diferencia crítica, que alguien, hombre o animal, lo subrayo, pueda por sí mismo borrar sus huellas⁸⁰.

En definitiva y en relación con lo escrito anteriormente, este discurso se desarrolla y reflexiona desde la observación de las señas, marcas, huellas que los animales dejan en los humanos y que representamos simbólicamente para conectar, de algún modo, nuestros mundos. Podríamos decir, que en esta relación entre ambos y con un lenguaje todavía por

⁷⁹ Se sospecha que la sangre fue el primer pigmento artístico. FUNDACIÓN BOTÍN Y THE BRITISH MUSEUM, LONDRES. “El arte en la época de Altamira”. Fundación Botín : España. 2013. P.20.

⁸⁰ DERRIDA, Jacques. “El animal que luego estoy si(gui)endo”. Trotta: Madrid. 2008, p.49.

investigar, complementamos nuestras vidas desde diferentes perspectivas hacia una nueva ejecución de la imagen del animal [§CAP. 3.] dentro de un contexto, como el Arte.

2.2.1. EL ANIMAL COMO METÁFORA.

La relación esencial entre humano y animal se entiende que era metafórica.

Claude Lévi-Strauss como fundador de la antropología estructural mantiene que los fenómenos sociales son abordados por sistema de símbolos y signos. En su libro trataba cuestiones como:

*¿Dónde termina la naturaleza y dónde comienza la cultura? ¿Cuáles son las partes respectivas de cada uno en el hombre? ¿Cómo se distingue el hombre con respecto al animal? ¿El ser humano se diferencia del resto de las especies haciendo uso de la diversidad de seres que apoya conceptualmente la diferenciación social?*⁸¹.

Ante estas preguntas textuales, nos encontramos de nuevo en una diferenciación de ambos mundos, el animal y el humano, lo que dará a posteriori un parentesco en relaciones que se usarán dentro de la metáfora. Aún así, llevándolo hacia la perspectiva humana tenemos que contemplar que ha existido una herramienta para esto. Es decir, lo que conocemos como taxonomía que vincula métodos, fines de clasificación desde unos principios que se ordenan, aplican de manera minuciosa y sistemática en la biología para los animales y los vegetales. Otro mecanismo gráfico es el árbol genealógico en el que vemos el desarrollo evolutivo tanto ascendente como descendente de un sujeto humano o animal. En este último, es lo que conocemos como pedigrí, o una disciplina como el Arte, la política, la medicina, etcétera.

Por ejemplo, dentro de la taxonomía existe otro concepto que es el “*rizoma*”⁸². Este rizoma es un método de clasificación donde no existe una jerarquía y todos pueden influir en el otro. Es decir, en el modelo rizomático un elemento puede incidir en otro sin importar su posición dentro de la estructura. Lo que hablábamos previamente de la diferenciación entre mundos. Da lugar a ese método de clasificación en la taxonomía de los animales, que ayuda a la metáfora para escoger los diferentes significados y rasgos para su posterior resultado.

Esta metáfora ha sido vehículo de jergas en toda la historia, incluso hoy en día sigue usándose de manera coloquial. Algunas veces usada de manera positiva y otra de forma negativa, resaltando o no las cualidades del mismo.

El primer libro que describe metáforas sobre animales y humanos es la “*Ilíada*”⁸³.

⁸¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. “Naturaleza, Cultura y Sociedad: Las estructuras elementales del parentesco”. Paidós: España.1981.pp.23-50

⁸² DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. “Rizoma: Introducción”. Pre-textos: Valencia. 1977.p.32

⁸³ HOMERO. “Ilíada IV”. Consejo Superior de Investigaciones Científicas: España. 2016. pp.302-315.

En ella podemos apreciar como Homero describe metafóricamente la muerte de un soldado y su caballo sin ninguna distinción. Existe un paralelismo con respecto a no distinguir la manera de presentar la muerte, por parte de Homero. Asimismo, Homero en el Canto XVII de la *Ilíada* representa las cualidades excesivas y superlativas de ciertos momentos a través de animales. En ese contexto, posiblemente, los animales eran un elemento narrativo recurrente.

Como vemos tanto en esta obra de Homero como en la metáfora en sí misma, es un mecanismo que compara al ser humano con una cualidad de un animal. En este proceso ocurre una metamorfosis paralela. Por un lado se hace más fuerte lo real o ficticio del animal, y por otro lado, se emplea en el ser humano, dando así una animalización. A los animales, como significantes, se les puede atribuir varios significados⁸⁴.

Se podría hablar de una jerarquización de la metáfora basándose en los siguientes términos que serían más conocidos como hipónimos de ella misma. Es decir, a otro tipo de palabras que especifican más el significado que puede englobar la metáfora, como en el caso del animal.

El primero sería la metonimia que consiste en nombrar una cosa con el efecto o causa de otra o viceversa⁸⁵. La segunda sería la sinécdoque, la cual sirve para nombrar algo con el nombre de otra que tiene relación. Es decir, todo para todo, del plural con el singular o el singular con el plural⁸⁶. El tercero sería el eufemismo que consiste en nombrar una cosa con otra palabra más suave, evitando la carga negativa u ofensiva⁸⁷. El cuarto sería el disfemismo que supone ser lo opuesto del eufemismo⁸⁸. La quinta es la ironía, lo opuesto a lo que se

⁸⁴ Así como:

- Ser un águila responde a alguien inteligente y dinámico, además de tener buen ojo.
- Ser un cerdo responde a alguien poco higiénico, además de malévolo.
- Ser un asno, ser un burro responde a alguien que usa la fuerza y no la capacidad intelectual.
- Ser una mula, es alguien intransigente, terco.
- Ser una tortuga, ser más lento que una tortuga responde a alguien lento, perezoso.
- Ser un buitre responde a alguien que se beneficia de otro.
- Ser una gallina responde a alguien aprensivo, temeroso. Expresiones como ser más puta que las gallinas, connotación de promiscuidad. Además, ser un gallo o ser un gallito responde a alguien fanfarrón.
- Ser un zorro, ser un zorrón y ser un zorro viejo, responde a alguien astuto. Por otro lado ser una zorra o ser un zorrón responde a alguien adúltera.
- Ser un tigre responde a alguien valeroso o con atracción sexual.
- Ser un toro y estar fuerte como un toro responde a alguien fuerte. Y ser un toro corrido, responde a alguien con experiencia.
- Ser un merluzo responde a alguien simple, se compara con la incapacidad de razonar de un animal, también se puede llamar besugo.
- Ser un pato responde a alguien torpe, poco hábil físicamente.
- Ser un pavo responde a alguien cándido, con falta de pillería.
- Ser un pájaro responde a alguien que no es de fiar, sin responsabilidades y de fácil evasiva.
- Ser un gusano responde a ser alguien desagradable, indigna o vil.
- Ser una ardilla responde a alguien resolutive y expeditiva.
- Ser una yegua responde a alguien bello y con deseo sexual.
- Ser una perra responde a alguien bello y de fácil acceso.
- Ser un pajarón responde a alguien cándido, ingenuo.

⁸⁵ Ejemplo de metonimia: Ese Picasso vale millones (Ese cuadro pintado por Pablo Ruiz Picasso vale millones).

⁸⁶ Ejemplo de sinécdoque: Voy a vender varias cabezas de ganado en el mercado (Las cabezas de ganado se refieren al animal entero).

⁸⁷ Ejemplo de eufemismo: Pasar a mejor vida (morir).

⁸⁸ Ejemplo de disfemismo: Estas sembrando yuca o criando malvas (Está enterrado o muerto).

quiere decir⁸⁹. La sexta es la atenuación, llamada lítotes, se afirma negando lo opuesto que se quiere decir⁹⁰.

Estas figuras retóricas adjudican un significado diferente a lo que normalmente se refiere. Siendo una identificación detallada de los diferentes tipos de metáfora existentes y que se podrían utilizar al producir una imagen del animal muerto.

En esta imagen podemos observar como una manada de noventa y nueve lobos, exactamente iguales entre sí, se precipitan furiosamente contra una pared de cristal, estampándose en ella. Ante el obstáculo de cristal los lobos no dudan en seguir su objetivo.



Fig.2.16. *Head on* (2006),
Cai Guo-Qiang.

El título de la instalación escultórica podría traducirse *de cabeza*, siendo una pieza reflexiva ante el espectador, ya que simboliza metafóricamente el retrato de la humanidad. Un hecho ansioso de abrirse camino entre empujones, para conseguir nuestros propios objetivos, sin pensar en sus consecuencias incluso irreversibles, como puede ser la muerte. En occidente se suele considerar su trabajo como una crítica a la esquizofrenia de la dictadura china y en China como una denuncia de lo pernicioso del sistema liberal⁹¹. Esta obra es entendida como una metáfora contemporánea de las actitudes sociales bajo el sistema político de culturas. La imagen del animal queda como registro de lobo feroz, que simboliza dicha actitud en el ser humano y que podemos observar a lo largo del recorrido de esta instalación artística, con representación de movimiento.

La siguiente imagen que observamos bajo el título *La caza*⁹² [§CAP.2.3.1.] pertenece a la cartelera de un film de Carlos Saura de 1966. En una de sus escenas aparece la muerte de conejos en el campo de batalla, se puede aludir metafóricamente a todo el horror y la hambruna que producían las guerras y concretamente en este caso La Guerra Civil Española.



Fig.2.17. *Cartel de la película La caza* (1966), Carlos Saura.

Otro ejemplo de 1975 es *Jaws* (Tiburón) dirigida por Steven Spielberg. En este caso el animal, que es un devorador de hombres, provoca el terror en el espectador. En esta situación es el dominante por excelencia en el encuentro con el humano,



Fig.2.18. *Jaws* (1975),
Steven Spielberg.

⁸⁹ Ejemplo de ironía: ¡Casi no comí, está muy sosa tu comida! (Me la comí toda).

⁹⁰ Ejemplo de atenuación: No es mala la idea (Es una idea muy buena).

⁹¹ BAKER, Steve. "The postmodern animal". Reaktion books LTD: London. 2000. p.132.

⁹² RUIZA, María, FERNÁNDEZ, Tomás y TAMARO, Elena. (2004). "Biografía de Carlos Saura". En biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona. Recuperado el (16/05/2019) de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/saura_carlos.htm

caso contrario a la pieza anterior. Finalmente, el animal es ejecutado tras la lucha con el ser humano.

En el propio film, el animal no es completamente visible lo que inquieta al ser humano. Esa parte desconocida está asociada a una banda sonora que sugiere la presencia del escualo, es decir, se le asocia metafóricamente a un sonido que alerta y aterroriza aún más al espectador. La composición fue creada por John Williams, recordándonos a los films de Alfred Hitchcock⁹³.

Otro film fue en 1972 Francis Ford Coppola llamada *El padrino*. En ella hay una famosa escena donde aparece la cabeza decapitada de un caballo en la cama de uno de los protagonistas. En este caso, no se ve el acto de dicha muerte pero si el encuentro con tal hecho. El director para los ensayos usaba una cabeza falsa, pero en la escena final, sin que el actor se diese cuenta, colocaron una cabeza real⁹⁴.



Fig.2.19. *El padrino* (1972), Francis Ford Coppola.

Esto podría significar metafóricamente que buscaba el dramatismo real, el sentimiento de pérdida de un ser, sentir en primer plano esa muerte que provoca una acumulación de sentimientos mientras era acariciado por la propia sangre que representa a la muerte.

En definitiva, el Arte es un mundo metafórico donde los materiales expresan aspectos simbólicos, que nos agradan o no, utilizando cualquier estrategia que el artista quiera usar. Es en la literatura donde la metáfora toma su gran esplendor y concretamente en la poesía. Como hemos observado anteriormente en estos ejemplos, realmente hay un uso constante de metáforas para hablar de contextos o referirnos a algo concreto que cuestiona al ser humano. De alguna manera, el animal resulta útil metafóricamente para hablar o comunicar aquello que en ocasiones no es algo por así decirlo positivo y enmascara así una realidad negativa. El animal como metáfora abarca situaciones o alusiones dentro de la realidad del ser humano, creando un imaginario en el que pensar o tomar postura sobre la situación de la que nos habla.

⁹³ SAURA, Carlos. "Cartel de la película La caza" (1966). Recuperado el (25/08/2020) de https://www.eldiario.es/cultura/cine/caza-aniversario-saura-censura_0_575342723.html

⁹⁴ FORD COPPOLA, Francis. "El padrino" (1972). Recuperado el (25/08/2020) de <https://clydecabanban.wordpress.com/2016/02/09/the-godfather-horses-head-response/>

2.2.2. EL ANIMAL ANTROPOMÓRFICO.

En el siglo XIX aparece el antropomorfismo⁹⁵, como descendencia de la metáfora, relacionando las vidas tanto humanas como de los animales. El antropomorfismo es una herramienta de pensamiento que manifiesta una serie de elementos y particularidades de los humanos representadas en los animales. Siendo elementos de la naturaleza que modifica la realidad en su totalidad. Tanto en animales como en seres humanos hallamos trazos de cualidades y actitudes físicas semejantes. Si nos detenemos a observarlos podemos apreciar que en los animales encontramos cualidades propias de los humanos⁹⁶.



Fig.2.20. *Mother/Daughter* (1994/2009), William Wegman.



Fig.2.21. *Spelling Lesson* (1974), William Wegman.

William Wegman y su fiel compañero Man Ray desarrollan estas dos obras fotográficas anteriores desde un carácter antropomórfico, en las que Man Ray, el perro, es disfrazado y retratado como el álgter ego de su dueño, el artista William Wegman. El objetivo que se busca mediante Man Ray es proyectar y transmitir la psicología de las emociones y las motivaciones del ser humano, despertando en el espectador un cierto icono caricaturesco sobre la reflexión de algunos modelos humanos. El canino no es un simple animal, es retratado como un ser humano, prestándose al disfraz o al travestismo. Cuando Man Ray muere es sustituido por otro ejemplar de la misma raza y es llamado Fay Ray. Dichos sujetos posan y humanizan las obras de William Wegman, no para hablar del ser humano sino de sus actitudes y costumbres. Siendo claramente diferenciados de los artistas del siglo XVII y XVIII, que usan al animal para representar la vida cotidiana. El trabajo de retratar a los perros tiene un extraño equilibrio estético, ya que el retrato como género ha sido un importante icono en la Historia del Arte y William reconstruye esa idea mediante los rostros de los perros, que nunca había sido dada. Existe una relación en la manera de mirar sus obras tanto en vídeo como en fotografía. Los vídeos son con la cámara fija y las fotografías recurren a secuencias sobre una determinada

⁹⁵ MONDOLFO, Rodolfo. "El pensamiento antiguo". Losada: Buenos Aires.1969.p.230.

⁹⁶ Ferocidad y mansedumbre, cobardía o valor, confianza o temor, alegría o tristeza y algunos dicen sagacidad.

acción antropomórfica⁹⁷. Esta acción ha sido herramienta muy solicitada a lo largo de la Historia, como se puede observar en la mitología griega.

Otro significado de antropomorfismo, se refiere a dar características humanas a los animales u objetos inanimados utilizados. Originalmente, en historias morales como los cuentos. Más tarde, en libros para niños como *“Peter Rabbit”*⁹⁸, creado por Beatrix Potter en 1893. El dibujo animado de animales antropomórfico tuvo su revuelo a finales XIX y principios XX. Como por ejemplo son Walt Disney y Warner Bros.

Las características pueden ser desde vivir como seres humanos (con o sin éstos), o tener sólo la capacidad de hablar entre sí y de sentir emociones. Otro ejemplo es la obra de José Luis Borges *Los seres imaginarios*, en dicha obra se traza un catálogo de ciento dieciséis seres mitológicos y bíblicos. Seres antropomórficos como los centauros, las esfinges, entre otros, como también hadas, etcétera. Dichos seres son obtenidos de escritos clásicos de poetas, de la literatura y de la metafísica. Borges revive dichos relatos y nos muestra, como a pesar de que la procedencia y las formas de dichos seres son diferentes, existe un imaginario humano muy parecido en el que se proyectan temores y deseos similares⁹⁹.

*“Las fábulas de Esopo”*¹⁰⁰ resultan ser lecciones morales de animales utilizando el antropomorfismo por el poeta Robert Henryson usando dicha estrategia para sus fábulas morales, donde mezcla peculiaridades humanas con las de los animales de una manera sutil. En el libro indio *“Panchatantra”*¹⁰¹ las historias Jataka emplean animales antropomórficos para ilustrar varios principios de la vida.

Si se hace comparación entre hombre y animal respecto a las cualidades puede haber diferencias cuantitativas. También puede ser, que algunas cualidades ciertamente humanas, sean compensadas en el animal, por otras potencialidades naturales similares a aquellas. Por ejemplo, *“observamos en los niños las huellas y la simiente de lo que serán sus hábitos psicológicos en el futuro, aunque mientras sigan siendo niños, psicológicamente apenas se diferencia del animal”*¹⁰². De este modo, el ser humano en su temprana edad tiene comportamientos semejantes al de los animales, podría decirse que un antropomorfismo previo. Posteriormente, va cambiando asumiendo así un imaginario simbólico que se va generando en su desarrollo como individuo dentro de una sociedad.

⁹⁷ WEGMAN, Wegman. (2020). “William Wegman” [Web]. Recuperado el (15/02/2020) de <https://williamwegman.com/>

⁹⁸ MAC DONALD, Ruth K. (1986). “Asociación de literatura infantil trimestral”, Volumen 10, Nº4, pp. 185-187 [Art.]. Publicado por la prensa de la Universidad de Johns Hopkins. (2009). Recuperado el (22/09/2016) de <https://muse.jhu.edu/article/248428>

⁹⁹ BORGES, José Luis. “El libro de los seres imaginarios”. Destino: Barcelona. 2007. pp.23-248.

¹⁰⁰ PINKNEY, Jerry. “Las fábulas de Esopo”. Vicens-vives: Barcelona.2014. Pp.22-45.

¹⁰¹ WOOD, Ramsay. “Kalila y Dimn: y Otras Fábulas del Panchatantra”. Acantilado: España. 2017. pp.312-356.

¹⁰² LANE, Harlan. “El niño salvaje de Aveyron son Frith”. Alianza: Madrid. 1989. P.64

En estos dos últimos siglos, el hombre ha ido cambiando perspectivamente con referencia a dicho ser y ahora el antropomorfismo resulta incómodo, aunque sigue de manera latente. Podemos decir que el antropomorfismo puede aludir como una trampa cognitiva, es decir, aunque parezca inofensiva nos aleja de lo correcto. El filósofo Elliott Sober lo nombra como “*el error de atribuir características mentales humanas a organismos no humanos*”¹⁰³. James A. Serpell, médico veterinario, escribe que es normal otorgar a los animales “*pensamientos, sentimientos, motivaciones y creencias*”¹⁰⁴. Lorraine Daston y Gregg Mitman historiadores en ciencia, escriben que “*el antropomorfismo es la palabra que se utiliza para describir la creencia de que los animales son esencialmente como los humanos*”¹⁰⁵. Estas declaraciones de estos autores, respecto a los animales en la sociedad contemporánea, nos indican que de alguna manera estos seres absorben los valores del ser humano, siendo esto así como resultado de la pérdida de los mismos en el propio humano. Este hecho crea una separación. Por un lado, la soledad como individuo del ser humano que idealiza de manera errónea la naturaleza. Y por otro, la realidad del animal.

Cierto es que el compromiso con los animales tiene un grado positivo pero a la vez puede desembocar en una actitud obsesiva del ser humano. Por ejemplo, evitar el maltrato animal es un compromiso positivo [§CAP. 2.2.2.1.], pero no con ello su objetivo se amplía en prohibir todo juego, fiesta, trabajo agrícola, deporte, zoológico, desfiles policiales, militares, rescates o en su utilización en laboratorios. Este afán por protegerlos suele basarse en una errónea empatía que deriva del antropomorfismo. Como resultado aparece la humanización del animal lo que da pie a ciertos comportamientos artificiales de los animales de compañía.

Ramón Alcoberro experto en ética redacta “*Es un tipo de amor malentendido, ya que el animal tiene derecho a ser un animal, y debe tener su propia vida de gato o de perro*”¹⁰⁶. Dicho de otro modo por el escritor Rafael Gumucio “*Humanizar a los animales es un retroceso evolutivo, un reblandecimiento mental*”¹⁰⁷. En ambas citas se habla de esa afectividad dada a nuestros animales que en muchos casos puede ser excesiva, convirtiéndose en uno más en la familia. Esto no se delimita en cuidados excesivos sino en formas más sutiles de humanización que suelen pasar desapercibidas. Un ejemplo es la nominalización

¹⁰³ SOBER, Elliott. “Reconstructing the Past: Parsimony, Evolution, and Inference”. Bradford Book: Cambridge.1991. P.121

¹⁰⁴ SERPELL, James A. “In the Company of Animals: A Study of Human-Animal Relationships”. Anto: Cambridge.1996.p.93

¹⁰⁵ DASTON, Lorraine & MITMAN, Gregg. “Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism”. Universidad de Columbia: Nueva York.2006. Pp.57-69

¹⁰⁶ALCOBERRO, Ramón. “Platón las respuestas más vigentes a las grandes preguntas sobre el conocimiento, la ética o la justicia”. RBA: Madrid. 2015.p.56.

¹⁰⁷ GUMUCIO, Rafael. “Contra la inocencia, 5 ensayos”. Alquimia: Santiago de Chile.2016.p.38.

respecto al mismo convirtiéndolo en un personaje dramático de su propia existencia. Siendo esto una humanización que otorga cualidades cognitivas a los comportamientos de los propios animales. En ocasiones deberíamos de no buscar la explicación de un comportamiento animal basándonos en nuestras percepciones, porque en cierta manera se está de nuevo humanizando la realidad de dichos seres. Existen cualidades sensibles dentro del antropomorfismo como la valentía, el miedo, la ternura, etcétera. Un ejemplo que nos encontramos en los animales de compañía, concretamente el perro, es que existe el amor representado en el mismo animal, como propiedad. Y a su vez, el dueño busca la felicidad constante de su mascota, el perro. Asimismo, se puede ver en internet en vídeos donde los mismos, perros en este caso, cometen una fechoría y les sorprenden sus dueños. El animal proyecta una actitud natural de sumisión ante la jerarquía superior de otra especie, es decir, su dueño. No existe por parte del animal una actitud de culpa o de vergüenza, eso es una interpretación que se da en los vídeos, totalmente humanizada con carácter antropomórfico. Por otro lado, los documentales de animales son un formato divulgativo científico muy efectivo, para explicar el comportamiento de los mismos. Hacen uso del antropomorfismo, para darle un ambiente más comprensible y placentero. En cambio, para algunos profesionales como Wiltraud Engländer carece de veracidad tal uso ya que no solo es engañar “*es simplemente contar mentiras*”¹⁰⁸.

Este hecho de narrar mentiras en los documentales de animales resulta eficaz para los profesionales que hacen uso en determinados momentos del antropomorfismo, ya que deja una narrativa más entendible para el espectador, pero a su vez, engañosa. Como resultado de esto, debemos de ser capaces de contrastar siempre la información o simplemente no creernos todo lo que nos cuentan, es decir, ser consciente de esta realidad. Finalmente, el uso del antropomorfismo en los documentales tiene que ser con un carácter pulcro, ya que se tiende a humanizar y esto puede proyectar a los espectadores una realidad dudosa.

¿Cómo explicar científicamente el comportamiento animal creando una línea entre esto y el antropomorfismo? ¿Podríamos pensar en compartir elementos cognitivos y emociones con otras especies? Nosotros también somos animales. Podemos decir que en los últimos años se han investigado en dichos seres indicios sobre ciertas particularidades que se dan en los humanos, tales como la alegría, el amor, la empatía o la tristeza. Por ejemplo: tanto los elefantes como los chimpancés veneran a sus muertos. Los más cercanos al ser humano, como es el perro, interpretan los gestos faciales o incluso las ratas sienten una cierta empatía. No hay que dejar ninguna duda, estamos en el inicio de observar y comprender a los animales

¹⁰⁸ ENGLÄNDER, Wiltraud. “Some Reflections by student of Animal behavior”. EBU: Inglaterra.1997.P.7

desde su propia geo-localización como ser, no desde nuestra posición de humanos. En cambio, para los científicos escépticos esto no es posible, sino es dándoles cualidades humanas. En el año 2012 se celebraron dos simposios donde se abordaron “*Animal minds: from computation to evolution en Londes* y *Theories of minds: the theoretical bases of comparative cognition en Chicheley*”¹⁰⁹.

Para concluir, con este desarrollo del antropomorfismo relacionado con estos simposios hay que dejar clara una cosa respecto al animal y el ser humano, y esto es la comparación cognitiva de ambos. Se entiende que respecto al animal se debe realizar un esfuerzo desafiante de investigación ya sea mediante genes y neuronas de procesos de computación así como de comportamientos de los mismos, lo que requiere de tiempo. Aun así, mediante herramientas como la robótica, la neurociencia, la biología y la psicología, pueden servir para desenvolver en futuros trabajos de investigación lo que se esconde detrás de las mentes de los animales. En este arduo trabajo, siempre nos quedará la contemplación y experimentación ante los mismos, desde la transdisciplinariedad con un enfoque holístico, cada artista resolverá cada nueva imagen del animal [§CAP.3.].

2.2.2.1. ¿TIENEN DERECHOS LOS ANIMALES?

De alguna manera, los animales están sufriendo la impotencia de su humanización, y viene a la memoria Derrida con su eterna pregunta: “*¿Pueden sufrir? Creemos que: de lo que se trata es del olfato y lo que se olfatea es siempre la huella del otro*”¹¹⁰.

Como se puede observar en esta cita, igual que el cazador caza también es cazado, y esto ocurre tanto en los humanos como en los animales [§CAP. 2.3.1.]. Ese cazador que persigue las huellas [§CAP.6.1.], es un ser autobiográfico, relata la huella de un discurso sin pudor. Ese pudor que en los humanos entendemos como vergüenza, vergüenza al desnudo, siendo este último ambiguo en el pensamiento de Jacques Derrida y su gato. Cuestionándose si el gato sabe de la desnudez de ambos. Estamos de acuerdo, que en cierto modo los animales sienten vulnerabilidad, cuando hacen algo erróneo se esconden. Asimismo, cuando están enfermos, van a parir e incluso cuando van a morir. Esta misma sensación de vulnerabilidad las siente el humano, y lo observamos en ciertos casos de enfermedades tales como el cáncer, las mutilaciones que se ocultan detrás de pelucas o las prótesis, un rasgo que se puede

¹⁰⁹ THORNTON, Alex, CLAYTON, Nicola y GRODZINSKI, Uri (5/12/2012). “Mentes animales: de la computación a la evolución”. [Art.] Publicado por The Royal Society. Recuperado el (22/10/2017) de <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3427558/>

¹¹⁰ DERRIDA, Jacques. “El animal que luego estoy si(gui)endo”. Trotta: Madrid. 2008, p.100.

caracterizar desde la culpabilidad ante tal hecho. Lo que refleja es una huella autobiográfica que cuenta un testimonio sin pudor, sin dejar de ser, aún pasando el umbral de la enfermedad o de la muerte.

Esta fragilidad de la imagen del animal muerto [§CAP.5.] hace plantearse si tienen o no derechos. Abriendo, de esta manera, un debate sobre los lugares donde se encuentran los animales, ya sean en laboratorios, circos, zoos, granjas, galerías, espectáculos como los toros, hasta llegar al propio trato, que damos a los animales de compañía dentro de la privacidad de nuestros hogares.

La muerte de los mismos ha sido utilizada como un efecto poderoso en los tempranos tiempos modernos. Un ejemplo es Thomas Edison en 1903 que filmó la electrocución del elefante Topsy. El propósito era un minuto de película, creando una evidencia contra la corriente eléctrica alterna AC, en orden a promover la propia corriente eléctrica “más segura” del sistema continuo DC, de Edison. Basado en ideas similares de espectáculo, la práctica de Arte Contemporáneo reciente ha visto un número de contribuciones capitalistas en esta precisa fascinación del factor – chocante envuelto en la muerte del animal [§CAP.4.].



Fig.2.22. Electrocción del elefante Topsy (1903), Thomas Edison.

Otro acontecimiento paradigmático sucedió en junio del 2009. Barack Obama realizó una entrevista en la CNBC. Durante el encuentro, dio un manotazo a una mosca que se posó en su antebrazo y la mató instantáneamente [§CAP.4.].



Fig. 2.23. Entrevista Barack Obama (2009), CNBC.

Señaló al suelo e indicó a una cámara que tomase un primer plano del cuerpo yacente. En este caso, se precisa un significado astuto de rapidez de pensamiento y precisión letal de un hombre en el control de poder. Nuevos informes hicieron hincapié en el suceso, pero no cuestionaron la muerte de la mosca. Ante esta situación, las asociaciones sobre la defensa de los animales quedaron en silencio, ya que dicha imagen de la mosca muerta resulta ser algo cotidiano y sin trascendencia ante la sociedad. En esta ocasión, Bruce Friedrich, el portavoz de PETA dijo: “Nosotros creemos, que la gente donde pueden ser compasivos, lo fueran con todos los animales”¹¹¹.

¹¹¹ CAPITOL NEWS COMPANY. “PETA miffed at President Obama fly execution”. Recuperado el (18/06/2009) de [Http://www.reuters.com/article/idUSTRE55H4Z220090618](http://www.reuters.com/article/idUSTRE55H4Z220090618).

Este comentario parece razonable, pero una vez aplicada en la práctica requiere de una revisión completa de nuestra relación con los animales. Por ello, podemos encontrar culturalmente diferentes versiones de aproximación al mismo con el ser humano y un ejemplo de ello es en Karni Mata – Templo de las ratas en India, donde conviven humanos y animales.



Fig.2.24. Templo de las ratas en India (2018), Karni Mata

Volviendo a la relación entre humanos y dichos seres, sobre si tienen o no derechos, contemplamos un esquema significativo que envuelve a la imagen del animal muerto [§CAP.4.]. Esta búsqueda que presenta una serie de cifras tomadas de diversas fuentes, nos deja un panorama inmenso de muertes de animales realizada por los humanos en los últimos años. *Estadísticas*¹¹² fácilmente localizables en internet, en informes gubernamentales e internacionales.

En este sondeo podemos observar las estadísticas relacionadas con las granjas de animales. A menudo se les matan para eliminar infecciones, que se pueden propagar a otros seres vivos. Del año 1996 a 2001, 5.196.247 de animales fueron sacrificados bajo “The Over Thirty Month Scheme” como hecho para vigilar la enfermedad de las vacas locas del Reino Unido, de la que se hizo mucha publicidad. En Hong Kong, en el año 1997, 1.4 millones de gansos, patos y pollos fueron sacrificados para evitar la gripe aviar. La rutina de los propios mataderos, para hacer comida implica un mayor número. Otro ejemplo, el Día de Acción de Gracia son sacrificados 45 millones de patos. Seis billones de pollos de engorde son criados en cobertizos. Una marca cárnica de cerdos en los EE.UU corta 1.100 gargantas por hora. En 1998, el número total de animales para comida en Reino Unido fue de 883.319.000 lo que corresponde a 28 animales sacrificados por segundo. Las cifras de ovejas y corderos eran de 13.094.000. En Australia la cuota de muertes de canguros en el 2001 era de 5,5 millones.

Cifras de consumo, a las cuales, se las suman más de un billón de animales sacrificados para la obtención del cuero en todo el mundo. Buenos Aires, entre 1977 y 1979 exportó un total de 21.534.299 de pieles desde pumas hasta lagartos. Entre 1980 y 1985 los EE.UU importaron 2 y 4 millones de pieles de reptiles y 125 millones de peces ornamentales vivos. Añadiendo además, la caza y la ciencia que también usan masivamente un gran número de animales. Las cantidades de pescado utilizado para el consumo son también asombrosas. Los stocks de grandes mamíferos depredadores, como el delfín, en los océanos del mundo han

¹¹² GARMENDIA, Aitor. (20/12/2018). “Dentro del matadero: una investigación sobre la matanza industrial de animales en España”. [Blog]. El caballo de Nietzsche. Recuperado el (15/10/2019) de https://www.eldiario.es/caballodenietzsche/Dentro-matadero-investigacion-mataderos-espanol_6_848025205.html

descendido en un 90% en los últimos 50 años. El tiburón ha descendido a un 75% en los últimos quince años. Se necesitan toneladas de gránulos para proporcionar alimento para las piscifactorías (pesca industrial). Focas, ballenas, marsopas y tortugas son capturadas por barcos que dejan redes en mar abierto para la pesca de otras especies, que a su vez, capturan aves marinas¹¹³. Un ejemplo de esto sería el artista Andreas Siekmann que trabaja con la imagen del animal y en particular por la idea de criticar irónicamente las relaciones de poder dominante proponiendo enfoques alternativos y contrarios.

De alguna manera en esta instalación escultórica nos habla de lo privado y lo público y de la economía que se genera en la venta de algo público a alguien privado. De esta manera el artista utiliza chatarra imitando las figuras de animales¹¹⁴. Con ello genera una postura donde el animal es entendido como despojo [§CAP.4.3.2.2.] símil de la chatarra para denunciar un acto de consumo excesivo dentro de un creciente mercado.



Fig.2.25. *Shift*. (2007).
Andreas Siekmann.

Cuando se comienza a elaborar una lista de las estadísticas anteriores sólo se percibe una pequeña parte de una foto mayor. Es casi incomprensible, la escala tan grande de sacrificio de animales y no enterarse. En todo momento, la vida humana está en relación con la acción y efecto de matar animales [§CAP.4.] y no solo por las estadísticas, que son reveladoras de este hecho. Otras áreas lo encubren todo desde la ciencia, entendido en el más amplio sentido (incluyendo desde la industria a la medicina y otras formas de investigación), la producción alimenticia, ropa, recreación (deportes y caza) [§CAP.2.3.1.], cosméticos, fertilizantes, comida mascotas, joyería y numerosos tipos de utensilios, ornamento y decoración. De alguna manera, los términos que utilizamos para describir estos tipos de muerte son: extinguidos, matados, cazados, gaseados, electrocutados, exterminados, descuartizados, diseccionados, disparados, atrapados, enredados, atropellados, inyectados letalmente, sacrificados, ejecutados, eutanasia, destruidos, colgados e incluso asesinados. Podemos hablar de una invisibilización al dominio público en los países industrializados, esta ceguera tal vez voluntaria explica el porqué de la existencia de recuentos y otras formas de evidencia que indica la escala de la muerte animal [§CAP.4.].

No obstante, se pudiera comparar la muerte del animal con un holocausto de proporciones inmensas en el sentido global e histórico donde se proyecta la conducta humana sobre el animal; lo cual, trastocará en un futuro la propia existencia del ser humano.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER. "Andreas Siekmann" 2007. Recuperado el (24/08/2020) de <http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/kuenstler/siekmann/index.html>

Respecto a estos ejemplos que acabamos de exponer retomamos la pregunta que nos hacíamos previamente ¿tienen derechos los animales? Podemos decir, que en el territorio jurídico existe una “Declaración Universal de los Derechos de los Animales”¹¹⁵ que se proclamó en 1997. Previamente, existió en 1977 y fue comparado a la de 1948.

Su composición está organizada con catorce artículos, que contemplan los derechos de la libertad, la existencia y otros como a no morir con dolor o a no sufrir malos tratos. ¿Por qué se entiende que los animales poseen esos derechos? Herman Dagget en su discurso de 1971 sobre los derechos de los animales afirmaba: “*Y no conozco nada en la naturaleza, en la razón o en la revelación que nos obligue a suponer que los derechos inalienables de la bestia no sean tan sagrados e inviolables como los del hombre*”¹¹⁶. Podemos decir que dentro de este conocer o reconocer, dar o quitar una ley no exime a nadie de su propia moral con respecto a sus actos ante el animal, en este caso, existirá diversidad de opiniones a favor o en contra.

Según Jorge Riechmann en su libro “*Ética Ecológica*”¹¹⁷, propuesta para una reorientación del año 2004 nos escribe en uno de los apartados sobre El derecho de los animales: un reto para la ética escrito por Carmen Velayos Castelo¹¹⁸, en el que dichos seres son objeto de nuestra consideración moral sin tener que ser agentes morales. Los derechos han cambiado a favor de los deberes hacia los animales, pero aún así, queda por revisar el derecho humano ante el mismo, como también, la alternativa de un derecho animal impersonal.

¿Tienen capacidad de sufrir? El sufrimiento resulta el arma política respecto al animal. El filósofo Peter Singer¹¹⁹ nos habla de conceder los derechos a dichos seres, es decir, no se les reconoce, no existen. De alguna manera su argumento respecto a los animales es de liberar a los mismos. También lo hacemos nosotros y de alguna forma es un trabajo que requiere de esfuerzo y concienciación de todos los individuos para vivir en un lugar mejor. Dicha búsqueda, está llegando hasta nuestros hogares, pero todavía queda mucho camino por recorrer.

¹¹⁵ EIKASIA (07/2007). “Declaración universal de los derechos del animal”. Revista de filosofía, N°11. Pp.105-110. Recuperado el (20/11/2019) de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2315655>

¹¹⁶ CORTINA, Adela. “El valor de los animales, la dignidad de los humanos”. Revista Claves de razón práctica: España, N°251, 2017.pp12-19.

¹¹⁷ RIECHMANN, Jorge. “Ética Ecológica: Propuestas para una reorientación”. Nordan Comunidad: Uruguay. 2004. Pp. 135-143.

¹¹⁸ VELAYOS, Carmen. “Ética animal. Animales reales en el arte o sobre los límites éticos de la capacidad creadora”. Revista de Bioética y Derecho10. España. 2007. 24-38.

¹¹⁹ VARELO IBARRA, Paco. (1999). “Derechos animales: entrevista con el filósofo Peter Singer”. Revista: Integral, vive mejor en un mundo mejor, n°234. Pp.32-33. Recuperado el (20/11/2019) de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5150848>

Por lo contrario, Martha Nussbaum legitima que tienen derechos los animales porque son "personas en sentido amplio"¹²⁰. Tal argumentación es poco efectiva, demuestra una ambigüedad al observar en los mismos algunas auto-reflexiones, autociencias o responsabilidades, por muchas similitudes con los seres humanos. Tom Regan, escribe que "*la vida es un valor que es importante respetar, que no se debe maltratar a los seres vivos. Solo es necesario respetarlos y cuidarlos*"¹²¹. De alguna manera, el valor es algo que debemos de tener en cuenta a la hora de tratar con el mundo que nos rodea. En base a eso contemplaremos y nos relacionaremos con los animales, en este caso, de una manera más productiva y menos gris. Por ello, la educación busca más en un aprendizaje basado en unos valores adecuados. Con esta idea se basan y se argumentan, cuidadosamente, la legislación de los países que aprueban los derechos de los animales. Teniendo en cuenta, la importancia del buen trato y que su sacrificio sea con el mínimo sufrimiento.

Por lo contrario, ¿tienen un derecho similar a los derechos humanos? En cuyo caso, a los seres humanos se les reconocen sus derechos, en cambio en los animales se les conceden. Según la pregunta planteada ¿Es lo mismo conceder que reconocer un derecho? Evidentemente no es lo mismo. "*La Declaración Universal de Derechos Humanos*"¹²² de 1948 reconoce que son intransferibles, únicos y no se pueden resignar los derechos, tanto en hombres como en mujeres. Entonces, ¿Este tipo de derecho, por qué existe en los humanos y en los animales no? Resulta un debate complejo, en el cual, uno no puede aventurarse dando una respuesta concluyente. El ser humano posee la capacidad tanto real como virtual de reconocer y apreciar que tipo de vida estimable quiere tener mediante sus derechos. En cambio, si el resto de seres humanos no se lo conceden, tiene conciencia de ser maltratado. Por consiguiente, en los animales los derechos son concedidos por el ser humano, es una acción protectora y cultural ante los mismos.

*En este punto dirigimos nuestra mirada al mundo del arte. Pues entendemos que el Arte Contemporáneo es un ámbito que atribuye espacio a los seres vivos y lo consideramos importante como herramienta para educar en el respeto a lo valioso y en el buen uso de lo vulnerable, concediéndole al animal un espacio identificativo, que revalorice, de cara a la sociedad, el valor intrínseco de la vida y la empatía por el ser sufriente no humano*¹²³.

¹²⁰ CORTINA, Adela. "El valor de los animales, la dignidad de los humanos". Revista Claves de razón práctica: España, N°251, 2017.pp12-19.

¹²¹ *Ibidem*, pp.12-19.

¹²² APARISI MIRALLES, Ángela. (2005). "La declaración universal de los derechos humanos". Revista: Nuestro Tiempo, N°609. Pp.105-109. Recuperado el (16/12/2019) de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1171153>

¹²³ RIECHMANN, Jorge. "Un mundo vulnerable: Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia". La catarata: Madrid. 2005. P.46.

Ante tal declaración, entendemos que los valores significan la herramienta de los artistas ante su proceso creador. Obviamente resulta ambiguo por lo que podemos contemplar en diferentes obras con la imagen del animal y su tratamiento, lo que puede o no dar lugar a crear polémica. Bajo un prisma de desarrollo, esta investigación contempla sin entrar en debates éticos este tipo de hacer y la nueva retórica de su imagen [§CAP.5].

Un ejemplo es la performance “*Ein Haus für Schweine und Menschen / A House for Pigs and People*” (1997) de Rosemarie Trockel y Carsten Höller¹²⁴. Esta performance está basada en una estructura de dos hábitats, por un lado, hay cerdos vivos separados por un cristal, y por otro lado, hay seres humanos que les están observando, sin interactuar con ellos. Esta instalación nos recuerda la barrera artificial que existe entre animales y humanos. Los cerdos nos recuerdan a muchos humanos marginados y al otro lado del cristal esta el lugar de derechos y dominio.

Como podemos observar tanto humanos como dichos seres están en un hábitat común. Esta instalación reflexiona sobre la justificación moral de la relación humano- animal, siendo la obra una estructura cultural y convencional. La naturaleza no entiende de fronteras éticas, somos los humanos quienes las creamos y donde ha existido siempre esa barrera ante la misma.

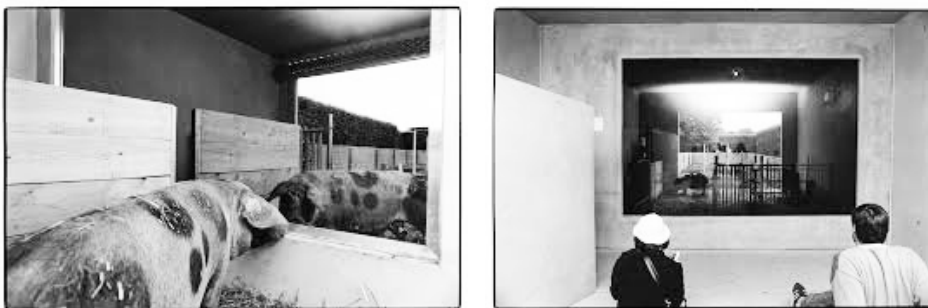


Fig.2.26. *Ein Haus für Schweine und Menschen / A House for Pigs and People* (1997), Rosemarie Trockel v Carsten Höller.

Existe el debate del uso del animal en el Arte y el cuidado del mismo sea muerto o vivo [§CAP.3.3.1.2.], frente a los experimentos científicos, cosméticos o la crianza intensa, en otros ámbitos. En este sentido, el arte tiene un carácter crítico, reivindicativo y comprometido con el mundo animal. Nosotros mismos creamos las fronteras que separan lo animal y la instrumentalización que se hace del mismo. En el Arte, entra en juego la creatividad artística y la creatividad ética, resultado de las fronteras, de la separación del animal de su hábitat, de la

¹²⁴ VELAYOS, Carmen. “Ética animal. Animales reales en el arte o sobre los límites éticos de la capacidad creadora”. Revista de Bioética y Derecho: España, N°10. 2007.p.26

instrumentalización del mismo y de la cosificación del animal. Podemos decir que a veces lo moral y lo legal resulta dispar, se busca el bienestar de dichos seres pero respetando a su vez las tradiciones culturales.

Otros estudios de investigación, es la tesis doctoral de Sonia Cabello García bajo el título *El animal como mediador en los discursos escultóricos actuales*¹²⁵ en el que trata al animal desde una perspectiva donde se presta mayor importancia a la dignidad y bienestar de los mismos. Además, profundiza en la relación existente entre la naturaleza y el ser humano y el compromiso ante ello. Dando lugar a un desarrollo plástico mediante el nombre de mito poético, donde el poema, el personaje, la poesía y la dignidad son clave en su desarrollo estético respecto al animal. Otra investigación es la tesis doctoral de Concepción Cortés Zulueta con el título *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y el arte animal*¹²⁶. Ella desarrolla un estudio sobre la evolución del animal en la Historia del Arte desde los años setenta a la actualidad, donde la presencia física del animal toma importancia dentro de las galerías. No obstante, nos desvela dicha evolución hasta llegar al animal como artista generando así nuevos pensamientos críticos en el mundo del Arte. Como vemos, ambas tesis doctorales desarrollan una aproximación al animal desde un aspecto profundamente ético en el que tanto la producción artística como la Historia del Arte se encuentran inmersas ante los mismos.

No obstante, deberíamos de ser conscientes moralmente, que hacer daño, en este caso a los seres vivos, realmente es un daño comunitario para todos, ya que no estamos exentos de que dicho daño repercuta realmente en nuestro hogar, la tierra. Tanto Peter Singer como Tom Regan defienden los derechos de los animales, pero no basándose en argumentos de compasión sino en manifestaciones políticas y morales que estén amparadas por la legislación¹²⁷. Concluyendo, el artista responde a sus inquietudes como individuo preocupado por el animal dentro de sus trabajos. Otras, se convierten dichos seres en coautores desinteresados, más que en herramientas. Ésta última, la intención responde a la trampa del ser humano, mientras la primera el artista es espectador de los animales. Dentro del carácter ético, el uso del animal en el arte tendría que ser repensado respecto a: ser degradado, humillado, sometido con fines artísticos. Por ello, hay que ser conscientes de que el animal en cautividad se encuentra fuera de su hábitat, aún encontrándose en un entorno adecuado, existe

¹²⁵ CABELLO, Sonia. "El animal como mediador en los discursos escultóricos actuales." [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid, Madrid. (2015). Pp.7-266. Recuperado el (12/06/2020) de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=126604>

¹²⁶ CORTÉS, Concepción. "Fundamentos biológico de la creación: Animales en el Arte y Arte Animal." [Tesis doctoral] Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. (2015). Pp.17-553. Recuperado el (12/06/2020) de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/672482>

¹²⁷ SINGER, Peter. "Liberación Animal". Taurus: España. 2018. Pp.220-250 y REGAN, Tom. "En defensa de los derechos de los animales". FCE: México. 2017. pp.312-332.

esa representación artificialidad de lo natural. Como la simbolización con referencias buenas y malas, que repercuten finalmente, en el trato con el animal en la sociedad.

En definitiva, la repercusión ecológica sobre las consecuencias morales de tales creaciones y experimentos deben ser, previamente, analizadas o al menos si ya han sido ejecutadas, repensar en el debate ético respondiendo a un bienestar humano/animal.

2.3. EL ANIMAL COMO PUNTO DE MIRA.

Dichos seres se sitúan justo en el punto de mira del ser humano, convirtiéndose así en el reflejo de su propia identidad. Resolviendo cuestiones o al menos aclarando posturas dentro de la sociedad.

El artista Duque Riley nos acerca con su obra performática *Fly by Night* del año 2018 a la imagen de la paloma mensajera. Dicho ave fue aliado del ser humano durante tiempos de guerra desde el comienzo de la civilización. En cambio, en la Primera Guerra Mundial es cuando se militarizan a las palomas, de manera excesiva. Servían en todas las ramas del ejército. Con el paso del tiempo dichos animales fueron dejando de formar parte de dicha comunicación hasta quedar en el olvido¹²⁸.

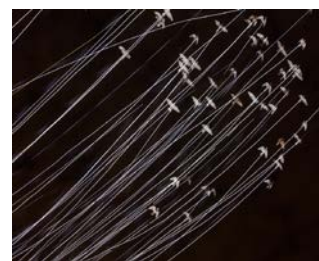


Fig.2.27. *Fly by Night* (2018)
Duque Riley.

De alguna manera, Riley nos acerca y conmemora a estos animales mediante su performance, en la que las aves tienen colocadas una luz led y son echadas a volar, mientras vuelan son fotografiadas en las que aparecen reflejadas sus constelaciones, un homenaje a todas aquellas aves heroicas que fueron capaces de sortear obstáculos, donde la muerte estaba presente y un mensaje a tiempo podría cambiar un destino. Esta idea del animal como punto de mira genera una extensa variedad de imágenes en las que el animal [§CAP.3.] es la presa o aliado de muchos artistas, como el caso de Riley. En este proceso creador, el tratamiento es variado, ya sea con el propio ser en la sala de exposiciones, mediante vídeo, fotografías, sea vivo o incluso muerto. El resultado de construir una identidad genera dudas y conflictos, más aún si los animales son ejecutados. En estos debates hay artistas que se dejan la piel tratando la ética de los animales, como hemos visto anteriormente [§CAP.2.2.1.]. Aún así, esta investigación no trata de eso, sino de enfocar al animal como una preocupación ante la creación de su imagen muerta, con un abanico de posibilidades para conseguir tal identidad.

Como redacta Berger:

¹²⁸ RILEY, Duque "Fly by Night" 2018. [Web] Recuperado el (28/08/2020) de <http://www.dukeriley.info/fly-by-night-1>

La historia del hombre ha estado marcada de manera especial por su relación con el animal, al reconocerlo desde la antigüedad como un ser que le permite definir su identidad y reconocerse a sí mismo, como un ser en el que puede encontrar semejanzas y diferencias, y en el que puede afirmar su condición animal, pero también su condición humana que lo aleja de ésta¹²⁹.

Con esta idea entendemos que en dicha construcción de la identidad entran en juego varios mecanismos, que veremos a continuación, para crear la imagen obtenida del animal, así de alguna manera enriquece el imaginario del ser humano y constata la relación entre ambos en un mismo entorno.

2.3.1. LA CAZA.

Anteriormente se ha mencionado la caza que, de algún modo, tiene un significado nativo o más bien una parte natural en la condición humana siendo también semejante a la caza que realizan los animales. Tales comportamientos similares a la de los animales, rastrear, acechar, perseguir y matar; son verdaderamente primarios. No obstante, actualmente en las sociedades contemporáneas, la caza humana no es una práctica natural sino más bien una actividad cultural. Sin embargo, este comportamiento se da en el proceso de creación artístico con preguntas como: ¿El qué? ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Para qué? ¿Con qué? se llevará a cabo.

Tim Ingold, en su ensayo explora los modos de subsistencia en la evolución humana. Ha trabajado muy cuidadosamente a través de las distinciones entre caza y depredación, así mismo ha argumentado que la caza es una forma especial de depredación y es únicamente una actividad humana que “*consiste en realidad en la subjetiva intencionalidad que es ejercido sobre el proceso de adquisición*”¹³⁰. Esto sugiere que la caza humana no es espontánea sino proyectiva. Es decir, existe depredación como en el animal no humano, pero se diferencia en que (piensa qué, cuándo, cómo, que instrumentos usar para la caza...) todo ello dentro de un contexto cultural.

Podemos hablar de que existe una gran variedad de estrategias y modelos respecto a la caza, pero con la misma significación. Esto crea un vínculo entre el ser humano y el animal que ha perdurado durante toda la historia, manifestando las necesidades y los convencionalismos de nuestras culturas, adquiriendo a su vez nuevas maneras de interrelacionarse.

¹²⁹ BERGER, John. “Modos de ver”. Gustavo Gili: Barcelona.2016. P.126

¹³⁰ INGOLD, Tim. “The Appropriation of Nature: Essays on Human Ecology and Social Relations”. Universidad de Manchester: Manchester. 1986.p.79.

El autor Walter Burkert con su libro *Homo necans: Interpretaciones de ritos sacrificales y mitos de la antigua Grecia* de (1972) nos escribe: “la presencia del acto de matar precisamente en medio del ámbito llamado sagrado”¹³¹. De algún modo, la caza marca un paso decisivo en la Historia del ser humano hacia el progreso de nuestra civilización. No obstante, la agresividad y la violencia humana se manifiestan en nuestro tiempo, “quien espere encontrar en la religión la salvación de este <supuesto mal>”¹³². Ante la cita, la realidad de lo sagrado es la matanza sacrificial y como tal su experiencia ritual con la muerte¹³³. Por ello, dichas acciones religiosas han sido un punto central en relación con la muerte en virtud de una necesidad predeterminada, siendo relacionado con otras experiencias como la comida lo que da lugar a los banquetes de sacrificio y de esta manera consagrar al animal. Todo el proceso de dicha matanza sacrificial era una transformación animal en la que se cuidaban todo tipo de detalles antes del sacrificio del mismo adornándolo, etcétera. Y posteriormente a su muerte venerando los restos mortuorios como los huesos, piel, sangre, etcétera¹³⁴. En la caza matar al animal a veces se convierte en una ceremonia para los cazadores, como agradeciendo o pidiendo perdón por dicho acto y hacia el mismo¹³⁵.

Un ejemplo de caza es lo que observamos en la imagen siguiente, el fresco etrusco en Tarquinia (Italia) podemos observar la relación existente entre la caza y el ser humano, donde los animales revolotean y se agitan ante la presencia del ser humano.

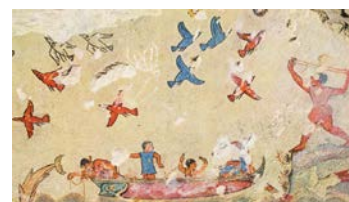


Fig.2.28. Tumba de la caza la pesca (510-520 a.C.), Museo Nacional de Tarquinia.

No obstante, el disparo en la caza significa rasgar el paisaje sonoro, interrumpiendo las canciones naturales y anunciando un proyecto o una consumación del animal muerto. Un aspecto significativo, en la caza, es que el cazador entra en los espacios de los animales salvajes tratando de encontrarlos y matarlos. Los animales domésticos, en sus muertes, son trasladados de sus espacios naturales a espacios humanos para ser sacrificados, de forma mecánica o médica; controlada, ordenada y hecha de una manera rutinaria. La muerte es inevitable y segura. Una muerte, en general, despersonalizada y emocionalmente distante es llevada a cabo por profesionales para quienes se trata de trabajo [§CAP.4.]. Por el contrario, durante una verdadera cacería el animal aparece incontrolado y es naturalmente resistente a ponerse en relación con el humano. La muerte en la cacería está lejos de ser segura siendo

¹³¹ BURKERT, Walter. “Homo necans: Interpretaciones de ritos sacrificales y mitos de la antigua Grecia”. Acantilado: Barcelona. 2013, p.468.

¹³² *Ibidem*, p.19.

¹³³ *Ibidem*, p.21.

¹³⁴ *Ibidem*, pp.22-35.

¹³⁵ *Ibidem*, pp.39-41.

imprevisible más que rutinaria. El cazador desarrolla una personal y emocionante relación con la presa y dicha práctica para él, es una práctica lúdica. Asimismo, en la caza deportiva está deliberadamente buscada y elaborada, con reglas, restricciones impuestas para crear desafíos: para que sea algo deportivo.

En su ensayo sobre la caza, el filósofo español José Ortega y Gasset sugiere que hay una crucial distinción entre la muerte en una caza utilitaria y la muerte en la caza deportiva:

En la caza utilitaria el verdadero objetivo del cazador, lo que se ve y se valora, es la muerte del animal. Todo lo que va antes es puramente un medio para lograr este fin, que es su propio objetivo. Pero en la caza deportiva esta muerte animal, no es el objetivo principal. Lo que le interesa es todo aquello que tiene que hacer para lograrlo, que es, cazar. De este modo el verdadero final es lo que fue previamente sólo un medio. La muerte es esencial porque sin ésta no hay una caza verdadera: la muerte del animal es su fin natural y finalidad de la caza en sí misma, no la del cazador. El cazador se esfuerza por lograr esta muerte porque es el signo que da veracidad a todo el proceso de la caza, nada más. Resumiendo, uno no debe cazar en orden a matar, sino más bien la reserva, se mata con el fin de haber cazado¹³⁶.

Ante esto podemos decir que la caza en el mundo contemporáneo no ha de entenderse como un medio práctico para conseguir alimentos. Es entendida, solamente, como un comportamiento simbólico, como un juego o ceremonia religiosa. Las emociones, que la caza despierta, pueden ser comprendidas solamente en términos simbólicos [§CAP.2.2.]. La caza no es justamente una cuestión de salir detrás de, o matar a un viejo y gran animal (caza mayor), de hecho, la muerte de pequeños animales se califica como caza menor. El resultado final exitoso acaba con la muerte del animal. Este debe ser un tipo de animal especial, que es sacrificado de manera una específica por una razón particular de índole cultural.

Dentro de este significado, con referencia a la relación con el animal, hay que decir que los ataques de los mismos a los humanos también merece un ligero análisis, pues pese a darse en casos esporádicos ha suscitado muchas páginas de la Historia. De hecho, la habitual denominación “*animales devoradores de hombres*”¹³⁷ es sintomática de una atribución metafórica al animal [§CAP.2.2.1.] de los peores instintos y de la maldad humana. Como muestra, se pueden ver los leones disecados con la piel de los “*Comedores de hombres de Tsavo*”¹³⁸. Las pieles fueron vendidas al museo en 1925 por la suma de cinco mil dólares por el Teniente Coronel J.H.Patterson cazador y soldado británico¹³⁹.

¹³⁶ ORTEGA Y GASSET, José. “La Caza y Los Toros”. Austral: Madrid.1962.pp.73-74.

¹³⁷ LOZANO, Fernando. “Los devoradores de hombres: el culto a Zeus Liceo y la licantrópía en Arcadia”. Universidad de Sevilla: España.2008. Pp. 83-93

¹³⁸ CANAL-SOLER, Jordi. (16/01/2018). “Los leones devoradores de hombres de Tsavo”. [web]Historia National Geographic. Recuperado el (11/01/2020) de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/leones-devoradores-hombres-tsavo_12272/1

¹³⁹ *Ibidem*.

Ante este hecho, se aumenta el riesgo de amenazas desconocidas, y con ello cabe mencionar la simbología de lo que significan los ataques de los mismos. Esto parece ser una fascinación, de largo recorrido, en los mundos más desarrollados. Especialmente los ataques de animales sobre la gente, publicados en forma de historias ilustradas en medios de comunicación [§CAP.5.1.]. En los últimos tiempos, parece estar surgiendo formas contradictorias y controvertidas en las que se vieran ataques de animales. Por un lado, estamos experimentando el cambio de puntos de vista éticos [§CAP.2.2.1.] y prácticos acerca de las interacciones humano – animal que se pasa de una concentración a una designación, lo que puede obtener una visión más compleja. Esta visión en muchas ocasiones muestra como los animales no son culpables de estos ataques, como bien argumentan la filósofa Val Plumwood¹⁴⁰ o en los programas de televisión *When Animals Attack*¹⁴¹.

De este modo, debemos de empezar a sugerir un movimiento hacia la aceptación de que vivimos en mundos complejos en relación con otros seres, mundos que pueden ser rehechos de forma más decidida incluyendo tanto a animales como a personas. No en un cierto sentido romántico, sino de modo realista, reconociendo que esto conlleva sus riesgos. La fascinación por relatar y leer los ataques de los mismos, en lugar de ser necesariamente un reflejo del miedo al otro, de los monstruos, deben llamar su atención sobre los conflictos existentes y potenciales de cómo los encuentros pueden ser reelaborados entre las personas y los animales.

Por otro lado, la espacialidad de dichos seres es modificada, ocupando sus hábitats, a través de edificaciones, tecnologías, expediciones y reduciendo de forma drástica la biodiversidad en la Tierra. No obstante, también existe en las ciudades. Al observar los ordenamientos espaciales ideales, vemos como las ubicaciones quedan finalmente agujereadas e incompletas, produciendo así espacios marginales. Una muestra de esto es la variedad de animales como aves (gaviotas, urracas, palomas o aves de presa) al igual que ardillas, zorros, visones, tejones o como por ejemplo las hormigas y las cucarachas que han adoptado nuestras ciudades como su hogar [§CAP.3.3.1.].

Sin embargo, se podría argumentar que al mismo tiempo son los procesos de re-modernización y de re-ordenamiento en las sociedades de hoy en día. Donde las alteraciones en la vida animal, que nos acompaña en el planeta, interaccionan de forma más profunda, más compleja e incluso más insidiosas que nunca. Podemos observar, como la modificación

¹⁴⁰ SAGOLS, Lizbeth. (2017). “La otra dimensión de los animales y la nueva cultura de Val Plumwood”. *Revista: Dilemata*, N°24. Pp.235-246.

¹⁴¹ DARNELL, Mikel. (presentador). “When Animals Attack”. [Serie de televisión] Fox Network: EE.UU.1999.

genética, la clonación de animales para uso de fabricación de drogas o xeno-transplatación es desarrollado por las tecnologías, lo que transfiere un cambio en esta coexistencia.

En cada época, observamos que las actividades humanas hacia los animales están caracterizadas por extrañas incoherencias. Los propósitos y las emociones se envuelven, de algún modo, en esas muertes que no son menos incoherentes. Por un lado, los animales son frecuentemente sacrificados tanto para comer como para experimentos científicos. Lo que supone que son productos de consumo. En el otro extremo, están las pasiones violentas que envuelven o están implicadas en los deportes de sangre. Esas pasiones han asegurado la continuidad de la caza desde los tiempos más antiguos hasta principios del siglo XXI. Las prácticas que se idearon para obtener alimentos y pieles o para exterminar parásitos y depredadores peligrosos se han vuelto cada vez más ritualizados y gratuitos. Acercando la caza hacia el deseo como escribió Matt Cartmill:

*La sed de sangre y el júbilo de la caza coexisten con el amor y la veneración por el animal cazado. Muchos escritores han percibido una conexión entre la caza y los impulsos eróticos: la persecución, la conquista y la posesión del animal deseado se equipara a la de una mujer*¹⁴².

Podemos ver como esta idea entrelaza la caza con el amor. Mediante el deseo los sujetos que están en acción suponen ser polos que se atraen, el resultado que se origina finalmente en el sentido de la caza. Es la imagen del animal muerto o lo que es lo mismo ese final amoroso.

Por otro lado, de una manera descriptiva, el poeta y ensayista Alexander Pope en 1713, escribía en *The Guardian*¹⁴³, “Deportes sanguinarios” de sus contemporáneos. De alguna forma, con la fuerza de la costumbre, junto con el grupo dinámico y la excitación de la persecución, se explicaría el temblor, el desamparo que experimentó un ciervo acorralado. Resultaba ser una costumbre de la caza entre los grupos dominantes y privilegiados de la sociedad en Gran Bretaña.

Otros, como Charles Lyell, era consciente de “*esa simpatía-angustiada hacia los animales oprimidos que podemos encontrar en la literatura y la imaginación a través de los siglos*”¹⁴⁴. En su obra, aseguraba que si empuñásemos la espada de la exterminación animal como un avance evolutivo y cultural, no tendríamos razón para afligirnos ante los estragos cometidos. En cambio, debemos de pensar en su cita ya que nos desvela el largo recorrido de violaciones a la naturaleza. Como meros usurpadores tiranos que disparan a dichos seres en sus asignadas

¹⁴² CARTMILL, Matt. “A View to a Death in the Morning: Hunting and Nature Through History: Nature of Hunting Through History”. Universidad de HARVARD: EE.UU.1996.pp.89-96

¹⁴³ POPE, Alexander. “Deportes Sanguinarios”. Revista Guardian N°61, 1936 (21/05/1713). The Prose Works of, Oxford: Oxford.

¹⁴⁴ LYELL, Charles. “Principles of Geology”. John Murray: Londres.1834.p.50

y naturales moradas. Tanto los animales que luchaban por sus territorios como los seres humanos hicieron de la caza el modo de conquista ante la fuerza de la misma naturaleza.

Cierto es que los hombres de la época Victoriana estaban familiarizados con esta tradición (caza), de modo que, las imágenes artísticas están llenas de tales conflictos y paradojas. Desde pinturas épicas de ciervos machos cazados efectuadas Richard Ansdell y Edwin Landseer, hasta cuadros de la caza del zorro realizados por artistas como Henry Thomas Alken y John Ferneley.

Richard Ansdell pintor y grabador inglés (1815-1885) tenía una gran clientela entre los deportistas de Lancashire, el pintaba las escenas de tales triunfos a tamaño natural. En la obra pictórica *Stag at Bay* (1846) el animal se encuentra herido y exhausto. Finalmente, el cazador aparece por detrás de una roca para darle el tiro de gracia. Mientras el animal es acorralado por los perros. La proximidad del hombre y los animales, unos con otros, dá al espectador esta última ilusión de ser testigo de este episodio. El artista lo representa con el mayor realismo posible. El disparo hace que el ciervo se encabrite por el impacto de la bala. Las diagonales fluyen de su cuerpo haciéndose eco en contraste con las formas severas de las rocas y el cuerpo reprimido del cazador. La lucha de los enemigos naturales, entre el ciervo y los perros, cede al mayor poder de la voluntad. La imagen ruda del hombre muestra el dominio absoluto sobre la naturaleza.



Fig.2.29. *Stag at Bay* (1846),
Richard Ansdell.

En la obra pictórica *A Random Shot* (1848) del pintor británico Edwin Landseer (1802-1873). La historiadora de Arte Diana Donald escribe sobre la siguiente imagen del cuadro:

El artista rompe la simplicidad, fatalmente una cierva herida ha eludido a los tiradores, luchando por alcanzar lo alto de una montaña para así saciar su sed en un manantial que se va descongelando de la nieve, por lo tanto, todavía funciona. Las confusas marcas de los cascos, muestran donde ella ha trillado en su agonía de muerte. La sangre rezumando de su boca tiñe sus huellas, su ojo acristalado y abierto, las extremidades rígidas. La escena provoca al espectador un golpe de realidad de lo que está observando. Un cervatillo, en sí ahora condenado, trata de mamar de su madre muerta. Este motivo huérfano, buscando en vano leche de su madre, tenía un prototipo humano en alguna de sus pinturas del Old Master sobre el desastre, plaga y masacre. Mientras que evitamos el obvio antropomorfismo, Landseer ha universalizado la experiencia del ciervo y de este modo sutilmente mitigado, de nuestra impresión directa, con respecto a la culpabilidad del tirador al azar. Sin embargo, los deportistas victorianos condenaban los crueles disparos a las hembras solamente para reivindicar la matanza de ciervos, siendo de alguna manera no cruel. Pero cabe mencionar que estas reglas no eran cumplidas por algunos competidores¹⁴⁵.



Fig.2.30. *A Random Shot* (1848),
Edwin Landseer.

¹⁴⁵ DONALD, Diana. "Picturing Animals in Britain: c.1750-1850". Yale University Press: Londres. 2007. Pp.60-61.

Al respecto debemos decir que este tipo de obras son ubicadas entre las artes decorativas del periodo, complementando los trofeos de cornamentas, pieles y las cabezas de los animales disecadas. La representación de la caza nunca puede tener una relación directa con la experiencia que conmemora, es decir, encarna un concepto más desarrollado que un registro. Siendo más bien un proceso de idealización, que permite al poseedor del cuadro contemplarlo como una perfecta realización de sus deseos. En estos cuadros dramáticos, el animal puede aparecer simbólicamente heroico o seductoramente deseable y a su vez, ultrajado o simpáticamente apasionado.

En investigaciones recogidas en la literatura psicoanalítica y antropológica¹⁴⁶ hay que mencionar que las prácticas simbólicas con respecto a dichos seres vivos pueden modificarse de un contexto a otro, de un sujeto a otro o de un lugar a otro. Estando relacionado con fobias, sueños, rituales, religiones o prácticas totémicas. La relación simbólica de los animales con un carácter tanto sagrado como prohibido, les proyectaban sentimientos vedados, como la muerte o el incesto [§CAP.2.2.].

El concepto de cazador o recolector es vinculado al artista, ya que nos aproxima a la vida cotidiana elaborando procesos de creación donde recoge, captura y reorganiza elementos para darle el significado pertinente a la obra de arte. Un ejemplo sería el documental “*Les glaneurs et la glaneuse*”¹⁴⁷ de la directora francesa Agnès Varda.

Podemos observar, un paralelismo entre esta idea anterior y la aptitud que el artista toma en la captación de conceptos y de materiales recolectados dentro de un proceso, que finalmente desencadena en la imagen del animal muerto de manera metafórica. Para su posterior difusión en un espacio museístico o en una galería de Arte. Este significado de caza, se convierte finalmente en una asignatura pendiente hacia la racionalización de su práctica siendo importante la conservación del entorno, incluso posiblemente, la continuidad de la misma dentro y fuera del Arte.

¹⁴⁶ VV.AA. “Antropología de la comunicación. Acción y efectos en la literatura y en los media”. Fragua: España. 2019. Pp.214-322.

¹⁴⁷ CENSI, Rinaldo. (2000). “Les glaneurs et la glaneuse: di Agnès Varda”. Revista:Cineforum, N°396. P.39.

2.3.1.1. LA TRAMPA Vs JAULA.

La palabra trampa es un mecanismo usado en la caza [§CAP.2.3.1.] y proviene de la voz onomatopéyica *tramp*¹⁴⁸ siendo un elemento diseñado para inducir al animal hacia su captura. Las trampas son instrumentos contruidos por el ser humano de manera artificial para cazar animales. Existen diversos modelos como las que están hechas con acero, las redes de pesca, los lazos, otras que sujetan al animal o incluso que en su interior tienen comida. En ocasiones se usan como resultado para atrapar animales y así obtener carne, piel, cuernos, además de capturarlos vivos para su posterior espectáculo social. Las trampas también están diseñadas para eliminar a los animales que se creen plagas, como el caso de las moscas o los ratones.

Esta conexión etimológica, entre la trampa y el arte, el tramposo y el artista parece realmente interesante y guarda relación con las reflexiones que se han ido describiendo en el trabajo del artista vasco Jorge Oteiza¹⁴⁹. De alguna manera, tanto el arte como *la trampa*¹⁵⁰ son dos medios con los cuales se captura la cosa en un espacio-tiempo puntual, es un cambio que da una nueva imagen, produciendo nuevas sensaciones ante quien las observa.

Las cuevas prehistóricas, como Altamira o Lascaux [§FIG.2.], eran trampas para los animales. En sus interiores sobre las paredes de las mismas existían imágenes que representaban los hombres a través del dibujo. Era una manera de atraparlos (trampa) e introducirlos en un contexto mítico y ritual del humano. Las imágenes de caballos, ciervos o bisontes eliminaban la corporeidad dando una apariencia decorativa como explican las teorías sobre formalismo en el arte en el trabajo de Alois Riegl¹⁵¹, historiador y crítico de arte austrohúngaro, con respecto a la representación de los animales.

Hace pensar que el artista puede ser el hacedor de trampas, recordando la obra del artista Andreas Slominski. La trampa surge tanto en concepto como en forma. Una vez atrapado el animal en la misma, la trampa deja de tener sentido, ya que es una elaboración temporal. Apareciendo como espacio permanente del animal, la jaula. Aún así, la trampa puede ser reutilizada, aunque hay que tener en cuenta si sus funciones coinciden con el mismo contexto territorial previo y en caso contrario, se reelaborara su construcción para dar lugar a nuevas formas de hacer.



Fig.2.31. *Untitled* (2001),
Andreas Slominski.

¹⁴⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: “TRAMPA: Diccionario de lengua española”, 23ª ed. (2014). Recuperado el (15/05/2019) de <https://dle.rae.es/?w=trampa>

¹⁴⁹ MUÑOZ, Mª Teresa. “Tres trampas. Deleuze, Oteiza, Steinberg” Revista Circo: España. 2013. N°185.pp.1-10. Recuperado de <http://oa.upm.es/39621/>

¹⁵⁰ GARAYOA, Begoña. (2012). “La trampa”. Revista cultural: Turia, N°103.pp75-80.

¹⁵¹ RIEGL, Alois. “El culto moderno a los monumentos”. Antonio Machado: España. 2017. pp.34-39.

Andreas Slominski es un artista alemán que trabaja con el concepto de la trampa y cómo podemos apreciar en esta instalación escultórica de la imagen su contextualización está ligada a la desterritorialización [§CAP.3.3.1.] como también al concepto de la trampa-jaula. El trabajo de este artista empezó en los años ochenta con elementos para cazar animales [§CAP.2.3.1.]. Tiene un gran interés por las jaulas y los mecanismos de acotamiento territorial que se usan para dichos seres vivos. Él construye una serie de relaciones territoriales a través del arte. Es un trabajo cargado de movimiento, creando un recorrido que se fragmenta y se encuentra incompleto de manera drástica, en la que el espectador debe de completar y organizar de nuevo. Los artistas se hacen ciertos interrogantes y en sus obras de Arte se valora el proceso, siendo una sucesión de acontecimientos. El trabajo de Slominski resulta ser un reflejo negativo de la sociedad, dotándolo con un carácter humorístico, que perece en una reconstrucción permanente.

El Arte juega con nuestras percepciones, y se integra en un engaño consentido, en un hacer perceptivo en el que todo artista presenta un reto cognitivo, una especie de engaño o trampa perceptiva que el oyente, el espectador o el lector tiene que desentrañar dejándose cazar. Resulta interesante conceptualmente la variedad de trampas que los cazadores utilizan: cebo, jaula, liga, camuflaje, espejo, red, lazo, anzuelo, señuelo. Todos hacen de vehículo conductor entre la imagen del animal y el ser humano. Desde sus inicios en el paleolítico, se han usado diferentes estrategias para sobrevivir usando el engaño como estrategia para enseñar, cortejar, divertir, y en diferentes áreas como en las ciencias, el Arte, la política, la moda etcétera. Un mecanismo de límite de un territorio y efectivamente de desterritorialización [§CAP.3.3.1.], es la trampa. Teniendo un parecido a la jaula morfológicamente hablando, pero siendo lo contrario. La trampa posee tiempo y lugar concreto. Además, su retención es temporal. En cambio, con la jaula el tiempo y el lugar puede ser perpetuo o no.

Entendiendo la jaula como un espacio con indeterminación temporal, la trampa puede considerarse un lugar instantáneo.

El dispositivo de individualización y alienación, que puede usarse como tránsito hacia la jaula o terminar su significación como recinto temporal es la trampa. Esta siempre necesita de un lugar concreto, una topografía que sirve para engañar y hacer prisionero al animal. Ambas, la jaula y la trampa no son estrictamente sinónimos de prisión.

Este tipo de construcción destinada a los animales, en particular la jaula y la trampa, supone en mayor medida que la destinada a los humanos, una alteración brusca del territorio¹⁵².

Mientras la jaula se entiende como algo permanente. La trampa, busca un acontecimiento, que posteriormente puede desarrollarse en una jaula.

La trampa es activa, con un carácter constructivo. La jaula es control, con carácter paralizador. Ambas, hacen prisionero y manipulan el territorio del animal y a éste mismo. Con rasgos concretos superan la función de encerrar, sacar o aislar de un espacio vital a un elemento. A menudo son elaboradas con materiales livianos, también requieren un perpetuo proceso de alerta y control externo por quién lo vigila, tanto en las jaulas como en las trampas. Aunque en prisiones con paredes gruesas no es necesario. La trampa y la jaula derivan de una existencia forzada por un acto violento, que es extraer a alguien de su territorio para colocarlo en otro donde pueda ser sometido a un control.

*La trampa*¹⁵³ disipa su existencia como arquitectura debido a su construcción efímera cuando el animal es capturado, dejando paso a la jaula, como lugar permanente. En consecuencia, podrá ser reconstruida si no es plenamente anhelada. Podríamos decir, que su construcción nuevamente será pensada con respecto al contexto territorial distinto y la importancia de invitar de nuevo al engaño.

La red-trampa más conocida en el mundo animal es la tela de araña que es tejida con precisión y con un alto grado de sofisticación. Su trampa hace que otros seres vivos sean capturados a través del engaño. Este tipo de redes-trampas son inestables y tienen facilidad de reaparecer en otro lugar y otro momento.

Otras redes-trampas conocidas pueden ser las redes de pescadores, las cuales son fabricadas por los seres humanos. Las cuales dan lugar a un número de aspectos que garantizan la captura de animales. Pero a su vez, dentro de dicha imagen del animal muerto, están orientadas a proteger a los que no han alcanzado la edad adulta y puedan escapar de dichas redes-trampas. Por otro lado, los seres vivos de mayores dimensiones son capturados con arpones, como es el caso de las ballenas. Son también muy numerosos los animales que mueren al chocar con las alambradas cinegéticas o ganaderas que han proliferado enormemente en todos los campos. Muchas de estas barreras-trampas, además, tienen la negativa posibilidad de incomunicar a poblaciones enteras de animales silvestres.

¹⁵² MUÑOZ, María Teresa. "Jaulas y Trampas: escritos sobre arquitectura y arte 2000-2012". Lampreave: España. 2013. Pp.147-153.

¹⁵³ La trampa nos acerca de algún modo a ese deseo que hablábamos previamente. Nos envuelve y sirve como mecanismo artístico para llegar al espectador.

Teniendo en cuenta lo anteriormente surge un sentimiento de alarma, de amenaza incluso quizás una sensación de horror ante la propia idea de red-trampa. Este mecanismo deriva a un efecto paralizante que ataca al desarrollo y movimiento natural de los seres vivos para colocarlos en otro territorio, siendo el presagio de su muerte.

Este horror de la red-trampa es difícil de explicar, ya que en otras ocasiones la red-trampa concede una virtud de aportar orden en la realidad caótica, relacionar personas y cosas, como también de abrir y hacer visible movimientos y estructuras desconocidas en cualquier ámbito o territorio. Como por ejemplo, las cartas náuticas o astrales, coordenadas geográficas o retículas urbanas. De esta manera, podemos entender la red como organización, estructura y relaciones que domina un campo perceptivo en el cual prevalece el movimiento y la variabilidad, adquiriendo un status superior a la de los objetos fijos y aislados.

La brutalidad de la captura con red-trampa supone una indefensión del ser encerrado que lucha por liberarse de la trampa y de la sensación de inocencia que transmite causado por la red. Incluso las redes de protección, como las que se usan para los bebés, en el tenis, para los trapecistas en el circo, etcétera, existe una sensación de miedo a ser atrapado, ya que esto significa que hubo un fallo en la ejecución.

La red-trampa tiene una relación con la muerte, tiene una capacidad mortífera, de parálisis de la vida, de desterritorialización [§CAP.3.3.1.] y de aislamiento. Alejándonos del mundo visible al territorio de la invisibilidad, como son las redes informáticas, que nos presentan mejoras en condiciones de vida y desarrollo personal, pero a su vez nos controlan y atrapan.

El artista americano Jackson Pollock pintaba en sus cuadros numerosas líneas que se cruzaban creando en la superficie una serie de redes-trampa. Toda red es un plano donde reside un abismo que experimenta cualquier criatura cuando es atrapada por ella. Esta red-trampa se deforma y se ablanda. De alguna manera envuelve y protege antes de acabar con la vida, resultando ser de nuevo engañosa y cruel.

A su vez las redes-trampa que conectan nuestras neuronas en el cerebro constituyen los códigos genéticos de las personas y parecen estar libres de esa parte negativa. Lo mismo ocurre con las redes-trampas de movimiento de las especies para garantizar la supervivencia, como las migraciones de aves.

Definitivamente, la intencionalidad de la red-trampa no es una regla sino la excepción, y como tal, puede ser un engaño. A su vez forman parte de la ciudad cultural contemporánea, ya que han sido instrumentos sumamente eficaces en la configuración de las nuevas formas de habitar del ser humano contemporáneo para el que se postula una total libertad de actos y movimientos, dentro de un control difuso.

2.3.1.2. EL TROFEO.

En esta búsqueda, que tienen tanto los cazadores [§CAP.2.3.1.] como los coleccionistas y los propios artistas en relación con los animales, se considera su actividad una forma de conectar con su irracional interno, la bestia. Volvemos de alguna manera a enfrentar lo racional con la propia caza como instinto natural que va ligado a la muerte. El ser humano en ocasiones por sus comportamientos irracionales es considerado como la bestia, una similitud con el animal. Además, en el acto de relación entre la presa y el hombre cazador, se puede hacer alusión metafóricamente [§CAP.2.2.1.] al sometimiento de dichos seres vivos ante el hombre. Es decir, en dicha circunstancia el ser humano se ve reflejado simbólicamente desde una perspectiva dominante de su propia irracionalidad viéndose proyectado en el animal ya cazado [§CAP.2.3.1.].

Posteriormente a la caza el animal es disecado, colgado o expuesto en un determinado lugar o espacio. Lo cual genera una posición dominante del ser humano ante dicho ser o su propio inconsciente. En consecuencia, dicho animal se convierte en un *trofeo*¹⁵⁴ de caza con cierta estima a lo material ofreciendo de alguna manera cierta vanidad en relación al cazador-artista. Este mismo muestra su poder excesivo en relación con la muerte ante los de su especie al obtener la imagen del animal disecado [§CAP.4.3.2.] como un deseo instintivo y vacío a la vez.

Entendemos que la caza deportiva es un suceso y un acto de violencia hacia dichos seres vivos mediante un disparo u otro medio que ataca en primer lugar, dando así diferentes acciones en el transcurso de la muerte del animal.

*Les falta el sentimiento de una violencia elemental, que ánima, sean cuales sean, los movimientos del erotismo. Esencialmente, el campo del erotismo es el campo de la violencia, el campo de la violación (...) lo más violento para nosotros es la muerte*¹⁵⁵.

En esta cita, Bataille mezcla ambos conceptos erotismo y violencia interrelacionados con la propia muerte. Sugiriendo una nueva relación de dos actos dispares en su gran medida tanto la caza como lo erótico y su inevitable imagen del animal muerto [§CAP.3.]. El ser humano siente una fascinación prohibida al capturar al animal, una dominancia, que genera el deseo de la posesión eterna. Esta similitud entre violencia y erotismo generan trofeos de caza por los coleccionistas y los cazadores. Siendo una manera de ambición y de control sobre ellos mismos. Esto se desarrolla como un juego de controlar del animal y de la naturaleza.

¹⁵⁴ DELAVIGNE, Anne-Éléne, BOUDIER, Valérie. (2009). "La representación de la cabeza de cerdo como Trofeo: miradas entre la historia del arte y la antropología visual". Revista de Humanidades: Studium, N°15.pp.141-163.

¹⁵⁵ BATAILLE, Georges. "El Erotismo". Tusquets: Barcelona. 2005. p. 30

Llevándolo al erotismo del deseo, de querer poseerlo, de encontrarse reflejado asimismo en la propia imagen del animal muerto.

Existe una diferencia entre la caza por supervivencia y la caza deportiva. La primera se basa en la idea de salvaguardar una especie y la segunda se basada en el poder y el propio placer. “*La pasión nos repite sin cesar: si poseyeras al ser amado, ese corazón que la soledad estrangula formaría un solo corazón con el del ser amado*”¹⁵⁶. En esta cita podemos aludir a ese vínculo existente entre el cazador y el animal, un perseguir apasionado hasta hacerlo suyo. Como amantes (cazador y animal) entran en un juego seductivo insinuante de posesión.

Percibiéndolo, de otra manera del ser, el cazador busca una presa difícil, ante su instinto de caza [§CAP.2.3.1.]. Ya poseído este ser vivo se convierte en un “*trofeo de caza*”¹⁵⁷, volviendo a la alusión de juego seductivo. Este hecho gráfico de cazar convierte al animal en un objeto deseado colgado en una pared o expuesto en algún espacio determinado. No obstante, la cabeza del mismo es separada de su tronco, aislándole desprovisto de una cierta identidad del animal. O quizás, mejor otorgándole una identidad humana al concretar su imagen de la cabeza con buen elemento autonómico identificativo emblemático (Imagen D.N.I.). Asimismo, dicho acto posesivo y erótico deja remarcado la propia figura del cazador expresando así el animal que lleva en su interior. Un ejemplo de dominancia de los animales a los seres humanos es la serpiente del paraíso mediante la pasión de morder la manzana. Este ejemplo plasma dicho vínculo entre lo erótico y lo pasional cohesionando hacia la posesión de la muerte como en textos de Bataille.

El trabajo de Rachel Denny es una exploración de la belleza seductora de nuestro mundo natural y la huella que la intervención humana ha causado en su flora y fauna. Rachel Denny elabora su obra con una compleja diversidad de medios que le inspiran elegantes y sutiles formas que observa en el mundo natural. La forma de representar conlleva una forma de hacer, un homenaje a esta belleza. Denny es mejor conocida por sus montura de ciervos de trabajo *Domestic Trophies* cubiertos con tejidos de lana de punto de cachemira¹⁵⁸.



Fig.2.32. *Grandeur* (2012), Rachel Denny's.

Dicha artista, ha expuesto en galerías por todo el país, durante más de 10 años y su escultura se encuentra en muchas colecciones privadas en todo el mundo. Ella vive y trabaja

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.35.

¹⁵⁷ CECILIA GÓMEZ, Jesús Ángel. (1991). “Especies cinegéticas españolas: descripción, modalidades de caza y trofeos”. Revista Agricultura y Sociedad, N°58, pp.53-80.

¹⁵⁸ DENNY'S Rachel. “Grandeur” (2012). Recuperado el (24/06/2019) de <https://www.maikagoods.com/blogs/chewing-the-cud/8933503-domestic-trophies-rachel-denny>

en su estudio rural en las afueras de Portland, Oregon. Podemos observar, que estas obras son trofeos de ciervos desde una versión lúdica de la caza [§CAP.2.3.1.] y recolección tradicionales para centros y hogares. Se pueden hacer por encargo en una variedad de hilos y colores, y todos son especímenes de tamaño natural¹⁵⁹.

Karen Knorr es otra artista nacida en Alemania en 1954, que actualmente, vive en Inglaterra. La obra de Karen Knorr utiliza variedad de estrategias visuales y textuales para investigar sobre el discurso que elige desde la familia hasta el animal y la representación del mismo, en el propio museo. Su trabajo crítico y lúdico se puede ver en sus fotografías documentales¹⁶⁰.



Fig.2.33. *Fables-Reception* (2006), Karen Knorr.

Ella utiliza el collage digital, insertando dichos seres y objetos en museos o arquitecturas, como vemos en la siguiente imagen. Una manera de desafiar la autoridad y el poder, tanto en Europa como más recientemente, en la India. Su obra se describe como arte conceptual, donde el feminismo, los animales y lo visual se proyecta en su práctica fotográfica, en el que la escenificación resulta patriarcal, es decir, de poder¹⁶¹.

Nos referimos al trofeo, en este caso en la congruencia de los dos animales en el centro del espacio representando. En la que muestran una actitud de lucha de territorio y se contraponen con el poder humano existente de las representaciones de la alta sociedad de los cuadros del fondo.

Con esta idea del trofeo (poder) contemplamos la existencia de una mitología en torno a la búsqueda y la exhibición de los mismos sobre la caza y la pesca. Resultan evidentes los récords que el cazador obtiene por sus piezas. Ejerciendo, de algún modo, un control sobre las presas (animales) y también ante el resto de seres humanos, por su estatus.

Y por último el artista estadounidense Jordan Baseman, con sede en Gran Bretaña. Dio explicaciones sobre sus obras escultóricas de taxidermia, en las que usa perros y gatos. “*Hay trofeos y hay trofeos vacíos*”¹⁶². Debemos de resaltar que ninguno de los animales usados fueron asesinados para propósito del artista. Muchos de los cuales fueron, simplemente, encontrados literalmente en las carreteras cercanas de su estudio. En esta obra se observa un par de



Fig.2.34. *The Cat and The Dog* (1995), Jordan Baseman.

¹⁵⁹ DENNY'S Rachel. “*Grandeur*” (2012). Recuperado el (24/06/2019) de <https://www.maikagoods.com/blogs/chewing-the-cud/8933503-domestic-trophies-rachel-denny>.

¹⁶⁰ ALOI, Giovanni. “*Art & Animals*”. I.B.Tauris: London. 2012.p.30.

¹⁶¹ *Ibidem*.p.30.

¹⁶² MARVIN, Garry. /WIBERT, Chris./ DONALD, Diana./ BAKER, Steve./ BURT, Jonathan./FUDGE, Erica/ MCKAY, Robert. y PALMER, Clare. “*Killing Animals: The animal studies group*”. Universidad de Illinois: Chicago.2006. Pp.60-61. P.82.

pieles de animales con las que modeló las cabezas de los mismos. Esta obra escultórica fue adquirida por la galería Saatchi de Reino Unido. El efecto que proyecta la obra en el montaje corporal sobre la pared, se mantiene igual que los trofeos de otros animales. Este tipo de piezas no son impulsadas por un intento de transmitir un único mensaje claro, sino por algo más parecido a la curiosidad técnica y visual. El trofeo vacío compuesto por animales de compañía hace que visualmente sea inquietante, debido a esa proximidad con el animal¹⁶³.

Respecto a la idea de trofeo y lo que ello conlleva nos hace plantearnos preguntas como: ¿Hasta qué punto el trofeo, como tal, significa poder sobre lo que nos rodea? Resulta que el animal aliado en la caza con el hombre, ¿se ha convertido en la presa? ¿Cuándo nos encontraremos, como trofeos, nuestras propias cabezas? Este tipo de obras que utilizan el trofeo, como hemos visto, controlan los límites de la desterritorialización [§CAP.3.3.1.] de la imagen del animal muerto. Lo que nos indica que el trofeo ha llegado a debatir y reconfigurar, de alguna manera, la identidad de los individuos y sobre todo la propia imagen del animal muerto. Resultando esto un nuevo recurso o proceso de creación artística que trastoca toda visión poderosa y manifiesta así una nueva visión a lo ya conocido.

2.3.2. LA FAUNA EN EXTINCIÓN.

La colonización humana en el planeta ha hecho desaparecer millones de especies¹⁶⁴. Esta desaparición trata del último ejemplar de especie que muere, llamado la extinción. Se da cuando ya no hay más ejemplares que se reproduzcan para una nueva generación. No obstante, también puede denominarse como extinción la reducida natalidad. Siendo resultado de problemas de salud, edad o incluso falta de individuos. Ante esta situación, el ser humano busca la forma de sostener a los seres vivos fuera del peligro de su propia extinción, evitando así la muerte del mismo.

Instituciones y organismos ambientales de la ONU velan por la prevención y la decadencia de los animales, mediante programas de crianza, que son planificados en zoológicos artificiales buscando la inserción de estos animales en peligro a sus hábitats naturales. Dentro de los diecisiete objetivos de desarrollo sostenible que promueve la ONU, nos encontramos con el objetivo número quince que trata sobre cómo gestionar



Fig.2.35. *Objetivos de desarrollo sostenible (2016), Programa de las Naciones Unidas para el medio ambiente.*

¹⁶³ BAKER, Steve. "The Postmodern animal". Reaktion booksLTD: London.2000.p.106.

¹⁶⁴ LÓPEZ, Marcelo y SOL, María. "Las especies en peligro de extinción y los mecanismos para la recuperación y conservación de la biodiversidad: un estudio sobre la viabilidad de los mecanismos y las trabas burocráticas". Revista Lex: Facultad de Derecho y Ciencia Político de la Universidad Alas Peruanas, N°23, Vol.17. 2019. pp.297-324.

sosteniblemente los bosques, luchar contra la desertificación, detener e invertir la degradación de las tierras y detener la pérdida de biodiversidad restaurando de esta manera la relación de los seres humanos con la naturaleza¹⁶⁵.

Los motivos artificiales de la imagen del animal muerto son la destrucción del territorio, la caza no sostenible, la inserción de animales no autóctonos, etcétera. La caza, como hemos mencionado previamente, ha sido uno de los enfoques más importantes en la relación con los seres vivos desde los inicios.

Por lo tanto, los animales como por ejemplo, la “*paloma migratoria*”¹⁶⁶, que fue una característica ave de los bosques de arces y robles del este de Norteamérica, descendieron con la llegada de los colonizadores. El último nido fue en 1880 y la última vez que fue vista el ave en libertad fue en 1889. Después fue reproducida en cautividad pero la consanguinidad acabó por crear aves estériles y fueron desapareciendo. El último ejemplar, llamado *Martha*, fue en el zoo de Cincinnati (Ohio) en 1914. Otra especie muy parecida, pero que pudieron parar la extinción, ha sido el “*bisonte americano*”¹⁶⁷. Durante el siglo XIX, el bisonte fue cazado por los colonizadores en territorio americano, lo que provocó una gran matanza de la especie. Entre otros motivos para diezmar a las tribus indias que se alimentaban de ellos. La creación de parques naturales como Yellowstone ha permitido su supervivencia. Otro ejemplo, es el caso del “*oso pardo*”¹⁶⁸ en España, los cuales fueron gravemente perseguidos a manos de cazadores furtivos, y esto originó un descenso drástico en el norte del país. Hoy en día, su número de población sigue siendo escasa. Otras especies de alta rentabilidad son las ballenas, en especial el rorcual azul, que han sido objeto de una implacable persecución. Para Japón era importante en su tradicional sector de la industria. En la actualidad, está prohibida su caza. Otro animal que se extinguió fue el “*Dodó*”¹⁶⁹ en las islas Mauricio. Era un ave de veinte kilos y que no volaba. Su persecución por los colonos y la entrada de seres vivos no autóctonos como fueron los gatos, las ratas y los cerdos destruyeron sus nidos e hicieron que en 1670 desapareciera la especie por completo. La introducción de seres vivos foráneos, debido a las colonizaciones, produjo una enorme disminución en algunas especies autóctonas, en países como Australia y Nueva Zelanda.

¹⁶⁵ PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL MEDIO AMBIENTE. “Objetivos de desarrollo sostenible”. 2016. [Web]. Naciones Unidas. Recuperado el (04/01/2021) de <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/biodiversity/>

¹⁶⁶ CÁCERES, Pedro. “Un siglo sin la paloma migratoria americana”. Revista: Aves y Naturaleza. Nº16. 2014. pp.8-9.

¹⁶⁷ ARDANAZ, Basilio.(2009). “Citas con la naturaleza: el bisonte americano, el rey de las llanuras”. Revista: Aire libre, Nº187.pp.72-73.

¹⁶⁸ DE ZULUETA, Julián. (2000). “La conservación del oso pardo en Asturias”. Revista: La conservación del oso pardo en Europa: un reto de cara al siglo XXI. ISBN 84-931561-0-8. Pp.133-138.

¹⁶⁹ CHARMAN, Andrew. RODRÍGUEZ PEREZ, Mª Luisa (trad.). “ Me pregunto por qué: El dodo desapareció y otras preguntas sobre animales extinguidos y amenazados”. Everest: España. 1997. Pp.24-35.

Tenemos que entender que las destrucciones de los espacios naturales tiene una inmediata repercusión sobre las especies que viven en ellos, incluidas las comunidades humanas.

Una de las últimas especies incorporadas a la lista de la fauna en “*peligro de extinción*”¹⁷⁰ ha sido el elefante africano (cuernos grabados u objetos de decoración, hechos con marfil), debido al comercio internacional de especies vivas o de restos, como los cuernos, los colmillos, las pieles etcétera. El tráfico ilegal de animales exóticos hace peligrar sus vidas y que en muchos casos su fin sea ser animales de compañía, un claro ejemplo son las aves. Muchos gobiernos africanos han declarado la guerra sin cuartel a los cazadores furtivos [§CAP.2.3.1.].

Además, la persecución de ciertas especies consideradas dañinas se llevó a cabo con tanta eficacia, e incluso profesionalmente. Los proscritos, como por ejemplo el lobo, quedaron al borde de la extinción.

Por otro lado, la mayor amenaza de nuestros días es la contaminación. La contaminación ambiental en el agua, el aire y la tierra es un nuevo agente contra la fauna y está teniendo una incidencia muy acusada en las últimas décadas. Los pesticidas tuvieron efectos negativos en la fauna. Su utilización resultó una panacea para combatir muchas plagas pero nadie pensó en los efectos secundarios, debido a los insecticidas. A causa de la contaminación química y sonora, la vida marina está siendo totalmente trastocada. Algunos animales pierden el control y se suiciden varándose en nuestras costas. El caso del oso polar, debido al calentamiento global, desciende el hielo en el Ártico, y esto hace que pierdan grasa por la falta de alimento ya que dependen del hielo para capturar sus presas.

Este problema de los pesticidas, aún no se ha solucionado, aunque si se ha prohibido el uso en países desarrollados. Por consiguiente, se sigue usando indiscriminadamente en los países subdesarrollados.

Según las estimaciones sobre la Tierra, cada día se extinguen unas cien especies de todos los grupos de seres vivos. El planeta está experimentando una extinción en masa de la fauna equivalente o mayor a lo que ocurrió en el Cretácico con los dinosaurios, debido al crecimiento demográfico de la humanidad. Una de las numerosas contrariedades que nuestra forma de vivir conlleva es que estamos condenados, aún sin desearlo, a quitar la vida a muchos seres vivos que comparten con nosotros nuestro entorno. Los procesos industriales,

¹⁷⁰ RODRÍGUEZ, Héctor. (2020). “Animales en peligro de extinción”. Revista: National Geographic. Recuperado el (12/02/2021) de https://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/grandes-reportajes/animales-peligro-extincion_12536/1

los medios de transporte e incluso algunas actividades ligadas a la obtención de nuestro sustento alimenticio se convierten, con demasiada frecuencia, en causas indirectas de muerte de animales. Como los atropellos automovilísticos que son la primera muerte accidental, la red de cables de alta tensión, vertidos peligrosos a los océanos, la contaminación y también la avaricia mata de hambre. En algunos casos e involuntariamente siendo el resultado la muerte de los animales. El ser humano como especie es, en este caso, quien debe únicamente tomar conciencia y acto ante esto que está ocurriendo en el planeta. Sus actos tienen la obligación de ser corregidos, ya que es responsable individualmente como especie de todo su desarrollo y ante lo mismo las “*instituciones*”¹⁷¹ deberían de tomar medidas.

Un ejemplo es la artista Diana Thater, la cual trabaja con dispositivos multimedia articulando imágenes en movimiento y no convencionales como son las de televisión y cine. Su trabajo entabla diálogos sobre la cultura contemporánea y con las figuras más representativas del videoarte. Su obra se basa en una videoinstalación que usa dos instalaciones gemelas, reflejando la vida y los hábitats de dos animales en peligro de extinción, los rinocerontes y los elefantes. Estas imágenes están grabadas en Kenia, también se observa en la reserva de Ol Pejeta cerca de Sudán, como un rinoceronte blanco vivo está siendo custodiado por dos guardas, que lo protegen de los cazadores furtivos [§CAP.2.3.1.]. La obra titulada *Un mundo a la fuga*, plasma una manada de elefantes en las colinas de Chyulu.



Fig.2.36. *Un mundo a la fuga* (2016-17), Diana Thater.

La videoinstalación nos traslada a los seres vivos en silencio, en cierta forma puede recordar al acecho del cazador con su presa. En este caso, está planteado tanto el acercamiento hacia el animal existente, como a su amenazadora desaparición en el planeta¹⁷².

En definitiva, este desarrollo artístico respecto a la propuesta de la imagen del animal muerto es un tema recurrente en el mundo del Arte Contemporáneo, como resultado de los actos del ser humano hacia la naturaleza. Esta incitante respuesta ante la constante extinción de los seres vivos en nuestro planeta, genera posturas en la que se destaca una preocupación por los propios animales. Por lo tanto, este motivo está latente en muchos trabajos de los artistas contemporáneos, como es el caso de Diana Thater.

¹⁷¹ LÓPEZ ALFOSÍN, Marcelo y SOL BUCETTO, María.(2019). “Las especies en peligro de extinción y los mecanismos para la recuperación y conservación de la biodiversidad: un estudio sobre la viabilidad de los mecanismos y las trabas burocráticas” Revista: Facultad de derecho y ciencias políticas de la universidad de Buenos Aires, N°23.pp.297-324.

¹⁷² THATER, Diana. “Un mundo a la fuga” (2016-17). Recuperado el (24/07/2019) de <http://www.thaterstudio.com/>

2.3.3. LAS NUEVAS ARCAS DE NOÉ.

Todo parece indicar que los “zoológicos”¹⁷³ surgieron con la aparición de las grandes civilizaciones. Diversos jeroglíficos egipcios demuestran la existencia de zoos hacia el año 2500 a.C. El faraón Ramsés II, el rey Salomón y Nabucodonosor, rey de Babilonia, fueron grandes monarcas de la Antigüedad e impulsores de los zoos.

También los antiguos griegos fueron amantes de los zoos. “*La historia de los animales*”¹⁷⁴ escrita por Aristóteles en S.IV a.C. describe trescientos animales vertebrados a partir de trabajos ya realizados por zoólogos, que pertenecían a los gobernantes.

Los romanos, a partir del S.III a.C. capturaban animales salvajes y exóticos [§CAP.2.3.1.] que pasaban sus días en instalaciones para la posterior lucha contra otras especies o gladiadores en la arena de los circos como ocurría en el Coliseo de Roma. Con la caída del Imperio Romano, los “zoos”¹⁷⁵ continuaron durante la Edad Media. Carlomagno, Enrique I de Inglaterra y el emperador germano Federico II fueron coleccionistas de animales exóticos. Marco Polo descubrió el zoo en el palacio del emperador mogol Kubilai. Con el Renacimiento, la civilización empezó a explorar el mundo, donde se encontraban zoos. En tierras mexicanas, Hernán Cortés visitó en 1519 el zoo de Moctezuma, donde existían mujeres barbudas, enanos y otros seres deformes aparte de los animales.

En el siglo XVI en Europa aparecen los primeros zoos, el más antiguo es el de Schönbrunn construido en el siglo XVIII por Francisco I. En el siglo XVIII los seres vivos todavía eran necesarios para los inventos productivos de la industrialización, sin embargo, sufrieron una posterior marginalización. A continuación, con el crecimiento de las ciudades se modificó las zonas rurales (escasez de animales). Más la explotación comercial de ciertas especies (renos, tigre, visón), provocó un descenso de la vida silvestre, lo que generó la delimitación de parques nacionales y espacios de reserva de caza. Hasta siglo XIX, los zoos eran un feudo exclusivo de la realeza, como símbolo de poder. En la segunda mitad del siglo XIX, los zoos tuvieron su gran expansión que provocó el tráfico ilegal de animales exóticos, y a su vez, la exterminación de muchos de ellos¹⁷⁶.

En 1907 en Hamburgo, se inauguró el primer zoo sin rejas de la historia, con amplios espacios, dejando atrás los zoos-cárceles que habían existido. No son el hogar natural, pero en ocasiones se han convertido en el último refugio para las especies. La exhibición de los

¹⁷³ FERNÁNDEZ CALVO, Iñaki. (1997). “ZOOS. ¿tienen sentido los parques zoológicos en nuestro tiempo?”. Revista: Biología, conocer y conservar la naturaleza, N°7, pp. 64-73.

¹⁷⁴ ARISTÓTELES. (trad.) VARA DONANDO, José. “La historia de los animales”. AKAL: España. 1990. Pp.255-330.

¹⁷⁵ CÉSAR DACHARY, Alfredo A. (01-08-2016). “ZOO: de los animales al hombre, la historia de los zoológicos.” [Art.] Recuperado el (20/03/2017) de <https://alfredocesardachary.com/de-los-animales-al-hombre-la-historia-de-los-zoologicos/>

¹⁷⁶ CÉSAR DACHARY, Alfredo A. (01-08-2016). “ZOO: de los animales al hombre, la historia de los zoológicos.” [Art.] Recuperado el (20/03/2017) de <https://alfredocesardachary.com/de-los-animales-al-hombre-la-historia-de-los-zoologicos/>

animales en espacios abiertos, a menudo, ofrece mayor información sobre el paisaje y la vegetación con relación a las especies. Creando de alguna manera un museo vivo, más atractivo y didáctico. La función educativa de los zoos ha llevado a acciones de conservación. En los años sesenta la lista de los seres vivos en extinción aumentaba drásticamente, produciendo así la reproductividad en cautividad. Un caso fue el equino centroasiático de Przewalski. Para que no existiera la endogamia la coordinación entre los zoos debía hacer innecesaria la captura de más animales salvajes.

Finalmente, se consiguió que los mismos se reprodujeran regularmente en los zoos. Un avance es la reproducción asistida pero todavía debe aumentar el conocimiento en relación a otras especies, que se ha logrado con éxito.

Más adelante, en los años ochenta aparece la técnica del trasplante de embriones, siendo por así decirlo un zoo congelado. El objetivo final de las técnicas reproductivas empleadas en los zoos debe ser la reintroducción de ejemplares en su medio natural.

Esto da lugar a que los propios conservacionistas se opongan a estas técnicas y se entiende que lo más lógico es preocuparse por la “*conservación*”¹⁷⁷ del ecosistema global. Pero mientras los derroteros humanos no se den cuenta de la aniquilación de los animales, los conservacionistas no pueden renunciar a utilizar los medios tecnológicos para intentar salvar un mayor número de especies¹⁷⁸.

Haciendo una recapitulación dentro del paradigma del Arte, ya Jacopo Bassano pintor italiano del Manierismo mostró en esta obra pictórica un acercamiento al pasaje bíblico del Arca de Noé del Antiguo Testamento. En este lienzo representa la entrada de los animales al interior del arca. Incorpora animales salvajes como los dos leones que aparecen en la rampa, que en particular carecen de similitud al león real, posiblemente, por falta de visionado al natural. Como también, agrega en la representación infinidad de animales domésticos¹⁷⁹.



Fig.2.37. *La entrada de los animales en el arca de Noe* (1570-1579), Jacopo Bassano.

Observamos que no aparecen los animales por parejas, sino en algunos casos aparecen varios de una misma especie. De alguna manera en esta representación artística respecto a dicho pasaje, podemos observar como el ser humano desde una visión incluso religiosa

¹⁷⁷ KOLBERT, Elizabeth. (2013). “Proteger: El futuro de los zoos”. Revista: National Geographic, Vol 33, Nº5. Pp.84-105.

¹⁷⁸ CÉSAR DACHARY, Alfredo A. (01-08-2016). “ZOO: de los animales al hombre, la historia de los zoológicos.” [Art.] Recuperado el (20/03/2017) de <https://alfredocesardachary.com/de-los-animales-al-hombre-la-historia-de-los-zoologicos/>

¹⁷⁹ BASSANO, Jacopo. “La entrada de los animales en el arca de Noe” (1570-1579). Museo del Prado. Recuperado el (24/08/2020) de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entrada-de-los-animales-en-el-arca-de-noe/a234abf6-32db-48a2-9c13-c533b5ca3fd1>

fomentaba la preservación de los animales en la Tierra ante un hecho de devastación y de fin. Simbólicamente, el Arca de Noé sugiere un proyecto contemporáneo alcanzado, hoy en día, respecto a los zoológicos naturales.

Otro artista actual es Mike Kelley con su instalación en *Petting Zoo* del año 2007 presentada en Alemania. Se trata de una instalación escultórica evocada a la historia del Antiguo Testamento del Libro de Génesis en la que los ángeles fueron a Sodoma y Gomorra para poner fin a los pecados de los habitantes. Solo avisaron a Lot y su esposa de abandonar el pueblo sin mirar atrás porque se convertirían en columnas de sal, a lo cual la esposa desobedeció y ocurrió el presagio. En dicha instalación se encuentran animales tales como ponis, ovejas y cabras que son alimentados y acariciados por los espectadores. Además existe una escultura hecha de sal en forma de mujer aludiendo a la esposa de Lot. Los seres vivos interactúan con la misma lamiendo su estructura. Por otro lado existen tres proyecciones en vídeo donde se visualizan formaciones rocosas, bajo el nombre de la esposa de Lot: el mar muerto, nueva Gales del Sur (Australia) y Santa Elena¹⁸⁰.



Fig.2.38. *Petting Zoo* (2007), Mike Kelley.

De alguna manera esta obra encajaría con la idea de zoo, desde una perspectiva contemplativa sobre el animal y su hábitat.

En parte acariciar animales en los zoológicos no suele ser lo habitual pero en este caso su trabajo permite acariciar a los mismos creando así una conexión más cercana. Además, encajar la historia bíblica dentro de dicho trabajo nos permite entender como el ser humano incluso dentro de otro paradigma es capaz de remendar sus actos a favor de la preservación de los animales.

No obstante, podemos observar que la imagen del animal es un fenómeno de innovación moderna en el comportamiento del ser humano que es el “*decorar*”¹⁸¹ o “*amueblar*”¹⁸² a

¹⁸⁰ SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER. “Mike Kelley” 2007. Recuperado el (24/08/2020) de <http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/kuenstler/kelley/index.html>

¹⁸¹ **Decorar:** adornar, intentar embellecer una cosa o un sitio. Servir para adornar o embellecer algo. Dar a alguien o algo una condecoración o un honor. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: “DECORAR: Diccionario de lengua española”, 23ª ed. (2014). Recuperado el (15/05/2019) de <https://dle.rae.es/decorar?m=form>

¹⁸² **Amueblar:** dotar de muebles un edificio o alguna parte de él. (En este sentido, entendemos amueblar como rellenar, adornar un espacio interior humano con la imagen del animal). REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: “AMUEBLAR: Diccionario de lengua española”, 23ª ed. (2014). Recuperado el (15/05/2019) de <https://dle.rae.es/amueblar?m=form>

través de objetos del mundo exterior (animales). Resultando que el espacio de convivencia, es decir la casa, se comparte con los animales de compañía, como recuerdo de lo exterior. Modificando a los animales su modo de vida. El ser vivo pasa a ser el reflejo de su dueño, dejando su autonomía de lado, dando lugar a la destrucción de este paralelismo de sus propias vidas distanciadas. En esta línea existe paralelismo con los zoos, siendo el reflejo o huella [§CAP.6.1.] del poder humano y de sus imperios y de su afán de acercar especies exóticas, sometiéndolas a un entorno artificial. Asimismo, son para el humano un lugar de atracción en la cual se visiona a los animales como el que visiona fotogramas, dentro de un ambiente festivo incluso exultante, pretendiendo que haya una comunicación antropomórfica, cosa que no sucede y causa gran frustración en el humano.

Otro medio de exhibición de los animales son los “*circos*”¹⁸³, que son demandados ante la justicia por los activistas, debido al sufrimiento en la realización del trabajo que hacen los mismos. Sin embargo, llevándolo al territorio artístico el tipo de espectáculo en el que interviene el animal dentro del espacio de la galería tiende a diferir substancialmente del que se ve en el circo. En la galería, no es entrenado para actuar, simplemente significa estar, es decir, el ser vivo es la cosa real, no un referente mediático y como tal debe mostrar su materialidad.

El “*espectáculo*”¹⁸⁴ sea animal o humano es un término que proviene del latín *spectaculum*, y significa observar, ver contemplar o mirar. Muestra un acontecimiento, un hecho o un suceso artístico admitido o casual, que es contemplado por una o varias personas, con lo que se entretienen o divierten.

Las personas pueden concentrarse voluntariamente para observar el “*espectáculo*”¹⁸⁵ y disfrutar del momento, como cuando se asiste a una obra teatral, musical, cinematográfica o circense, con la programación ya establecida, lugar, fecha y hora de realización. Los espectáculos tienen diferentes tipos de disfrute, es decir, unos pueden ser presenciados directamente, es decir, debemos de trasladarnos hasta el lugar donde se realiza y otros se pueden disfrutar cómodamente desde nuestros hogares. Además, unos son gratuitos y otros requieren del abono de una entrada. Determinados espectáculos pueden ser cuestionados por la forma en la que emplean sus medios para distraer al público, buscando el sufrimiento a través del otro, un ejemplo son las corridas de toros, en España.

¹⁸³ MAUCLAIR, Dominique. “Historia del circo: viaje extraordinario alrededor del mundo”. Milenio: España. 2003. Pp.48-63.

¹⁸⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: “ESPECTÁCULO: Diccionario de lengua española”, 23ª ed. (2014). Recuperado el (15/05/2019) de <https://dle.rae.es/espect%C3%A1culo>

¹⁸⁵ PRADIER SEBASTIÁN, Adrián. (2013). “¿Qué es un espectáculo?”. Revista de filosofía: Factótum, N°10.pp.1-22.

Definitivamente debemos entender que hoy en día los zoos buscan salvaguardar a la naturaleza y parar la extinción de especies. De algún modo, el Arte busca reflexionar y concienciar a los espectadores del valor significativo de los propios animales respecto al ser humano. El “*espectáculo*”¹⁸⁶ da la oportunidad de llamar la atención de la sociedad, aunque existen limitaciones de su mal uso común por el bien de todos.

2.4. CONCLUSIONES

En la evolución de esta búsqueda de la imagen del animal muerto dentro de su propio concepto hemos hallado, de alguna manera, que el ser vivo ha sido usado durante toda la historia del ser humano para encontrar en él los interrogantes que se cuestionaba el propio ser humano. Como tal, hemos visto que la simbología del mismo se ha usado en diferentes ámbitos y como el Arte ha hecho uso, del animal, para conectar ambos mundos. El uso de herramientas como el lenguaje tanto verbal, escrito como artístico desemboca en mecanismos como la metáfora y el antropomorfismo.

Este uso repercute de alguna manera en nuestros pensamientos y en nuestra manera de relacionarnos. Por ello, nos preguntamos si los animales tienen derechos y lo que nos indican algunos autores y las propias instituciones es que de alguna manera, si tienen. Aún así podemos decir que es una frontera delicada donde la ética de los mismos es cuestionada y continua hoy en día en debate para muchos humanos. En esta construcción de la imagen del animal muerto, encontramos al ser en el punto de mira de los humanos y concretamente en los artistas.

Estos últimos utilizan una serie de estrategias que tienen como relación la propia supervivencia del mismo. Es decir, se hace uso de la caza y de la trampa Vs jaula que agudiza la relación casi pasional del significado, tener y atrapar a la presa. Esto da como resultado final el llamado trofeo que nos acerca a un sistema de poder o de significado plástico ante el animal y el resto de seres humanos. En este transcurrir definitivo, ante este hacer plástico, nos acercamos a la imagen del animal muerto como ser que muere y se extingue. Desaparece por diversidad de cometidos en los que el humano ha dejado mella de su acción.

Por último, el arca de Noé simboliza los zoológicos que han sido arquitecturas de entretenimiento y de poder en un pasado, ahora son lugar de conservación por el animal. Incluyendo aquí el circo que mostraba, de alguna manera, el espectáculo que han sufrido algunos seres vivos, en comparación con la galería de Arte en el que el animal simplemente

¹⁸⁶ BALBONA, Guillermo. (2007). “El espectáculo de la cultura y la cultura del espectáculo”. Revista cultural de Santander: Quorum, N°2, pp.11-13.

está. Dicha imagen del animal nos muestra como ha sido usado y con qué fin. Un recurso recurrente dentro de la Historia del ser humano donde todo proceso de creación ha estado ligado al animal. De alguna manera, su imagen nos desvela o aglutina todas las incertidumbres que nos sugiere el entorno. Por ello su imagen ha servido, nos sirve y servirá como elemento fundamental en los procesos de creación artística, sea para comprender lo que sucede o para reflexionar sobre la coexistencia de ambos, humano-animal.

En definitiva, podemos afirmar que su imagen muerta es un recurso para el ser humano en toda su trayectoria. Además de un proceso creador que todavía permanece, para acercarnos, de algún modo, a su presencia y a su esencia como animal, que convive con nosotros y no puede ser separado, ya que resultaríamos huérfanos en la propia naturaleza.

3

LA IMAGEN DEL ANIMAL EN EL ARTE

CONTEMPORÁNEO

| | |
|--------------------------------------------------------------|-----------|
| 3. LA IMAGEN DEL ANIMAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO..... | 89 |
| 3.1.La naturaleza de la imagen..... | 89 |
| 3.1.1.¿Qué se entiende como imagen?..... | 96 |
| 3.1.2.El desarrollo de las imágenes..... | 99 |
| 3.2.La imagen plástica como expresión..... | 104 |
| 3.2.1.Las imágenes como material..... | 105 |
| 3.2.2.La cognición de la realidad..... | 108 |
| 3.3.Representación y Presentación del animal..... | 110 |
| 3.3.1.Desterritorialización Animal..... | 119 |
| 3.3.1.1.Presentación del animal vivo en la galería..... | 122 |
| 3.3.1.2.Ciclos de vida y muerte animal en la galería..... | 125 |
| 3.4.Conclusiones..... | 128 |

3. LA IMAGEN DEL ANIMAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

En este tercer capítulo, la investigación versa sobre la evolución de la imagen del animal como correlato de un entorno desde un enfoque denotativo y connotativo que construye mensajes a partir de la propia observación de los mismos y que constituyen dicha imagen plásticamente. Acorde a esto, entramos en el desarrollo o la diferencia entre los diferentes tratamientos plásticos de la imagen del animal como recurso y proceso de creación en diferentes períodos o épocas desde la representación hacia la propia presentación de dicho animal.

Seguidamente, aparece el término desterritorialización¹⁸⁷, en este caso lo usamos como la acción y el efecto siendo éste el encuentro entre el ser humano y dicho ser. Este acto está compuesto de dos partes. La primera como la misma palabra indica desterritorialización, es sacarlo fuera de su territorio. Y la segunda parte, reterritorialización¹⁸⁸, lo que supone es situar al animal en otro lugar, ya sea en el pensamiento humano, la galería de Arte, etcétera. Teniendo en cuenta este término, en la época de los años sesenta, nos encontramos con el animal vivo dentro de la galería de Arte y lo que esto provocó posteriormente.

Finalmente, en esta evolución de la imagen del animal en el Arte entendida como el recurso y el proceso de creación plástica que determina ciertas preocupaciones y devenires del propio ser humano llegamos a los diferentes estados del mismo: el animal vivo, el animal muerto y su putrefacción dentro de la galería.

3.1. LA NATURALEZA DE LA IMAGEN.

La imagen existe para ser vista por un espectador. Se produce de manera deliberada, calculada y con vistas a ciertos efectos sociales. Su interpretación es amplia y puede unificar o asociar varios tipos de elementos o productos visuales. María Acaso en su libro define una imagen como una *“unidad de representación realizada mediante el lenguaje visual” para comunicar un mensaje. Por tanto, es “una forma simbólica de conocimiento”*¹⁸⁹ que da lugar a una nueva representación de la realidad cambiando su forma o creando otra nueva y haciendo uso del lenguaje visual.

¹⁸⁷ Este término surge de Gilles Deleuze y Félix Guattari en el año 1997. Trata de una clasificación entre sujeto y objeto haciendo uso del territorio como una relación entre ambos, es decir, la realidad se compone de agenciamientos como una unidad mínima de realidad tanto individuales como colectivos que interactúan o se modifican en otros agenciamientos en forma de vectores que se mueven por un territorio, dando lugar a la desterritorialización y la reterritorialización. DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Félix. “Rizoma: Introducción”. Pre-textos: Valencia. 1977. pp.1-64.

¹⁸⁸ Ibídem, pp.1-64.

¹⁸⁹ ACASO, María. “El lenguaje visual”. Paidós: Barcelona. 2006. pp.23-31.

Nos referimos a la naturaleza de la imagen¹⁹⁰ con respecto a su composición dentro del mundo del Arte, es decir cuando nos encontramos meramente un objeto o un animal que visualizamos. Desde la perspectiva de Richard Gregory entendemos que la imagen del animal llega a nuestro cerebro a través de la visión en un proceso perceptivo que se desencadena a partir de los sentidos. Lo que captamos visualmente transita hacia el córtex visual primario hacia el córtex de asociación visual propagándose al resto del cerebro. Por lo general, llega al sistema límbico potenciando la carga emocional hasta llegar a los lóbulos frontales y resto de áreas. Por ello, cuando hablamos del proceso cognitivo referente a lo visual tenemos que tener cierto criterio en cuanto a la experiencia previa, lo cultural y lo propios prejuicios visuales¹⁹¹. No obstante, desde el punto de vista de Paul Virilio en su obra *La máquina de visión* de (1989) entendemos que todo el proceso perceptivo y las propias imágenes se encuentran en una constante evolución acelerada de su propia logística. Es decir, el uso de nuevas herramientas como la cámara fotográfica, ordenadores, etcétera nos permite no solo utilizar información objetiva sino también una interpretación subjetiva desglosando el principio de realidad. De alguna manera, nos aproximamos a una era donde la automatización de la percepción se convierte en una innovación visual o dicho de otro modo a una visión sintética, donde es percibida por un sujeto¹⁹².

En palabras de Maurice Merleau-Ponty en su obra *Fenomenología de la percepción* escribe:

*Lo que llamamos sensación no es sino la más simple de las percepciones y, como modalidad de la existencia, no puede, como no puede ninguna percepción, separársela de un fondo que, en definitiva, es el mundo. Correlativamente, cada acto perceptivo aparece como sacado de una adhesión global al mundo. Al centro de este sistema hay un poder de suspender la comunicación vital o, cuando menos, de restringirla, apoyando nuestra mirada en una parte del espectáculo, consagrándole todo el campo perceptivo*¹⁹³.

En otras palabras, la experiencia perceptiva es una estructura interrelacionada de la misma. Por ello la sensación es una de esas estructuras que lo componen, siendo captadas las cosas en relación con lo corporal del propio sujeto, implicando las capacidades y limitaciones del mismo. No obstante, el mundo natural que nos rodea y que en ocasiones es inhumano tiene relación con nuestro cuerpo. En cambio, los artefactos de origen humano estaría ausente en el objeto natural, pero sin entenderlo como algo que se diferencia de lo otro, ya que en realidad

¹⁹⁰ VILLAFANE, Justo. "Introducción a la teoría de la imagen" Pirámide: Madrid. 2006. Pp.29-36.

¹⁹¹ GREGORY, Richard L. "Eye and Brain: The psychology of seeing" World University Library: New York. 1973. Pp.9-133.

¹⁹² VIRILIO, Paul. "La máquina de visión". Cátedra: Madrid. 1998, pp.77- 94.

¹⁹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. "Fenomenología de la percepción" Planeta-De Agostini: Barcelona, 1993. P.256

pertenece al mismo mundo. Podríamos decir que el mundo es ilimitado nutriéndonos de los objetos que percibimos, y como tal, ampliamos nuestro propio conocimiento¹⁹⁴.

James Gibson en su obra *Percepción del mundo visual* de (1950) redacta la diferencia entre el mundo visual y el campo visual. El primero, el mundo visual es ilimitado, se percibe por ojeadas y siempre está nítido. Sus objetos tienen una dirección respecto al contexto externo organizándose dentro de una gravedad. El tamaño es constante en relación a la distancia, existencia de profundidad, las líneas paralelas no se encuentran. Los objetos unos frentes a otros, escaso espacio entre objetos, el movimiento del observador no altera, lo conocido con actitud cotidiana. El segundo, el campo visual es limitado, fragmentado, discontinuo. Se desplaza con el movimiento de los ojos, respecto a los márgenes del cuadro, usando un sistema de referencia, disminuye el tamaño con respecto a la distancia. Las líneas paralelas coinciden con los ojos del espectador en un punto de fuga. Los objetos, las superficies de color y los intersticios crean ilusión de espacio, además de profundidad. También, la actitud analítica y retrospectiva de lo visto, puede deformar la proyección de lo que se ve. Debido al movimiento del observador¹⁹⁵.

Asimismo, György Kepes en su obra *El lenguaje de la visión* de (1944) escribe que la imagen plástica es algo vivo, siendo determinada por todas sus partes dentro de un sistema como unidad dinámica (equilibrio, armonía y ritmo). Por ello la percepción de la imagen sería visto como la acción creadora, la experimentación que se interrelaciona con el sujeto. Además, la función para este sujeto creador visual es ordenar la realidad que le rodea para un fin plástico en un campo tridimensional o bidimensional¹⁹⁶.

No obstante, entendiendo la percepción de la imagen como una acción creadora, deberíamos estudiar la imagen del animal no como algo aislado sino integrada dentro de un sistema vinculado a la perspectiva del sujeto creador visual. Además, dicho lenguaje visual es un medio capaz de difundir conocimiento y comunicar experiencias y crear códigos siendo algo universal donde las artes plásticas forman parte¹⁹⁷.

Por consiguiente, según John Berger y su obra *Modos de ver* de (1972) escribe que las imágenes se crearon para evocar algo ausente, pudiendo sobrevivir al objeto representado. Ante esta situación, donde el ser humano ha evolucionado en sus formas de hacer nos damos

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp.219-379

¹⁹⁵ GIBSON, James J. "Percepción del mundo visual" Infinito: Buenos Aires. 1974. Pp.47-79.

¹⁹⁶ KEPES, György. "El lenguaje de la visión". Infinito: Buenos Aires. 1969. Pp.15-153.

¹⁹⁷ *Ibidem*.p.23

cuenta de que nuestra forma de ver actual está condicionada a los medios de reproducción, etcétera, dándonos de esta manera una nueva perspectiva determinada¹⁹⁸.

Como podemos ver en la siguiente figura, la imagen y en el caso que nos ocupa la imagen del animal, está formado por un signo (objeto) que genera el emisor. Dicho signo es recogido e interpretado por el receptor creando así una imagen mental (un nuevo signo).

Asimismo, Acaso se nutre de la “teoría del signo triádico”¹⁹⁹ establecida por Charles Sanders Peirce²⁰⁰, con su representamen (la forma que toma el signo), un objeto que alude al signo y finalmente un receptor que interprete dicho signo (objeto) creando nuevos signos.

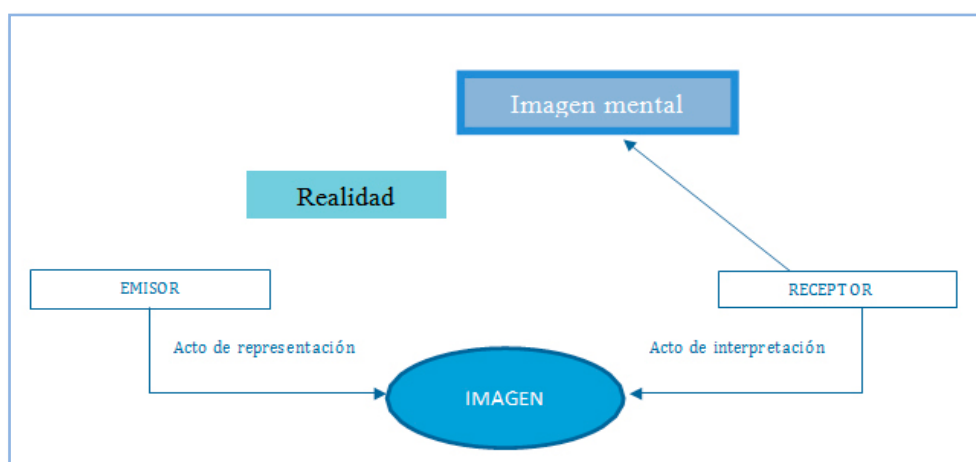


Fig. 3. El proceso de comunicación visual. Adaptado de Acaso, 2006.

Pero como bien puntualiza María Acaso, “el acto de representación no es neutro [...], se puede decir que la interpretación implica transformación, por lo que la realidad desaparece en el acto de la representación”²⁰¹. En otras palabras, la imagen del animal construida por un artista o emisor nos muestra una posible realidad desde un punto de vista subjetivo. Concretamente, la imagen del animal o signo es representada y creada por el artista-emisor para una final interpretación del espectador-receptor como imagen mental de lo observado dotándolo con significado que da como resultado “un entramado de conceptos construidos por su experiencia personal, su memoria y su imaginación”²⁰². Como hemos comprobado Acaso hace uso de la obra de Peirce. Dicho autor catalogó en diferentes tipologías los signos

¹⁹⁸ BERGER, John. “Modos de ver”. Gustavo Gili: España. 2016.pp.1-168.

¹⁹⁹ PEIRCE, Charles S. (1999). “¿Qué es un signo?” Grupo de Estudios Peircianos. Pp.285-297-302. Recuperado el (24/07/2020) de <http://www.unav.es/gep/Signo.html>

²⁰⁰ BELLUCCI, Francesco. “Escritos seleccionados sobre semiótica de Charles Sanders Peirce (1894-1912)”. De Gruyter Mouton: Inglaterra.2020. pp.1-333.

²⁰¹ ACASO, María. “El lenguaje visual”. Paidós: Barcelona. 2006.p.32

²⁰² *Ibidem*, pp. 23-24-33-34.

un total de 59.049²⁰³. No obstante, debemos de aclarar que dicha catalogación respecto al signo es muy amplia, lo cual nos centraremos en los signos visuales.

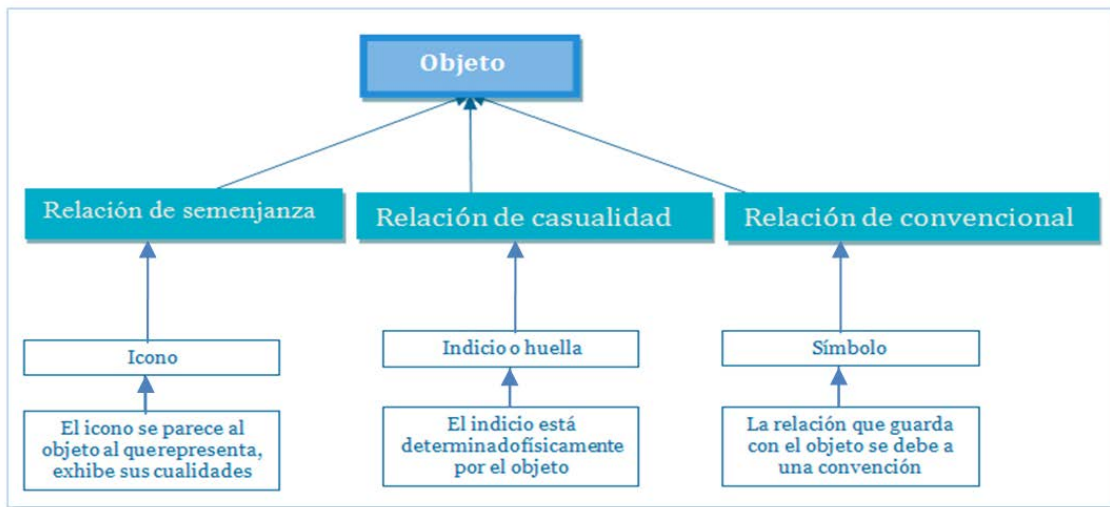


Fig.3.1. Tipos de signos en función de la relación establecida con el objeto representado.
Fuente: Adaptado de Eco, 1998 y Acaso, 2006.

Por ejemplo, imaginemos los caballos de la cueva de Ekain magdaleniense de la zona franco-cantábrica, es una representación de la imagen del animal. Sabemos que el caballo ha sido representado a lo largo de toda la Historia del Arte ininidad de veces.

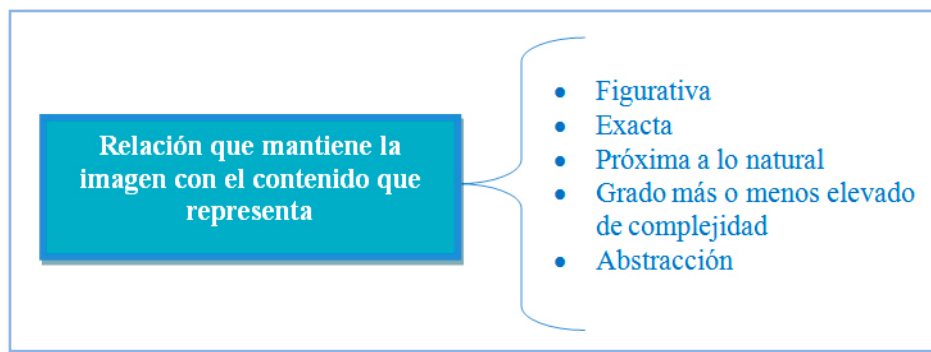


Fig.3.2. Caballos en la cueva de Ekain.

Por tanto, es fundamentalmente un icono, ya que se retrata su figura en variedad de disciplinas artísticas. Pero también, es un indicio o una huella, ya que muestra variedad de representaciones dentro de una temporalidad artística. Y finalmente es un símbolo empleado en diversos campos como por ejemplo en la marca de coche de Ferrari o mustang.

La composición de la imagen del animal, puede ser realizada mediante diferentes estrategias artísticas, debido a las cuales sus funciones encajarían en tres tipos, representativa, simbólica o convencional. La representativa, sería cuando hablamos de la existencia entre realidad e imagen, una estructura que puede modificar su iconicidad. La simbólica, se entiende como el paso o transacción de un modelo (imagen) a la realidad. En cuanto a la convencional, la imagen funciona como signo, hace referencia a un objeto no a sus características sensibles.

²⁰³ Ibidem, pp.285-297-302.



En otras palabras, los niveles de iconicidad de las imágenes puede ir determinada desde el grado más alto siendo una imagen realista como el animal vivo en la galería *Untitled* (1969), Jannis Kounellis [§ Fig.3.6.], un grado medio siendo una imagen figurativa *Jinete de Artemisión* (150-140 a.C.) [§CAP.2.1.Fig.2.4.] y un grado nulo siendo la imagen abstracta como los Caballos en la cueva de Ekain [§Fig.3.2.]²⁰⁴.

Como hemos mencionado las imágenes pueden ser mentales, esto significa que no necesitan de un estímulo físico para formarse, son psíquicas. Luego estarían las imágenes naturales que son las que el individuo extrae de su entorno a través de la retina. Seguido estarían las imágenes creadas, las cuales son las que se forman añadiendo o modelando material. Y por último, estarían las imágenes registradas que son más complejas. Tienen una intención comunicativa y son un registro por transformación, una copia exacta de la imagen²⁰⁵.

Según Nelson Goodman “*construimos mundos haciendo versiones de mundos, pero si nos ponemos a juntar símbolos al azar no hay muchas más probabilidades de que llegemos a construir un mundo*”²⁰⁶. Es decir el Arte no debe tomarse menos en serio que otras disciplinas, por lo tanto la filosofía del Arte debe concebirse desde la metafísica y la epistemología. Por ello, las imágenes de animales pueden así hacer y presentar hechos y pueden crear mundos al igual que las palabras.

En la teoría de Goodman incluye la analogía en una tipología de ajustes, este proceso semántico comienza desde la referencia, simbolizando lo real en una producción de artefactos.

²⁰⁴ VILLAFANE, Justo. “Introducción a la teoría de la imagen” Pirámide: Madrid. 2006. Pp.29-36.

²⁰⁵ DE SAUSSURE, Ferdinand. “Curso de lingüística general”. AKAL: España. 1991. Pp.1-320.

Ferdinand de Saussure demuestra la teoría Lingüística con diferentes dicotomías. Nosotros nos centraremos en la primera dicotomía que es la lengua (sistema cultural y compuesto por signos) y el habla (realización concreta de la lengua). Dicho de otro modo, el lenguaje es la conjugación de ambas tanto de la lengua (abstracta- imagen mental) como del habla (concreta- imagen creada). Además, existe el signo lingüístico siendo signifiante y significado. El signifiante sería el caballo (representación sensorial) y el significado la idea del caballo (representación mental).

²⁰⁶ GOODMAN, Nelson. “Manera de hacer mundos”. Visor: Madrid. 1990. P.131.

Para Roland Barthes los niveles de significación de una imagen se clasificaba en: por un lado, la denotación²⁰⁷ que se basaría en la parte de análisis descriptivo que compone la imagen del animal, formas, colores, etcétera pero sin interpretación ni valoración por parte del receptor-espectador. Para Goodman significa “simbolizar sin tener”²⁰⁸, es decir, se establece una diferencia entre representación, expresión y descripción, siendo tanto la descripción como la representación algo denotado mientras la expresión es lo que lo denota y su relación es bidireccional. Y por otro lado, nos encontramos con la connotación²⁰⁹ que se basaría en el acto de dicha interpretación del receptor-espectador sobre la imagen del animal, donde aparece un discurso más elaborado, consagrado con elementos tanto subjetivos como culturales del propio individuo.

Dicho de otro modo para Guy Gauthier “*las imágenes están culturalmente codificadas, sometidas a la diacronía de los procesos históricos. En nuestro contexto occidental, la simulación del mundo –idea esencial de la mimesis- es obra de un sistema cerrado*”²¹⁰. Es decir, el mensaje que proyecta la imagen del animal es la información que el espectador constituye o decodifica.

Entrando en un análisis sobre la imagen del mismo en el Arte ponemos de ejemplo la obra pictórica de Franz Marc y los grandes caballos azules. En su parte denotativa observamos que tanto los caballos como el paisaje están creados con formas geométricas, cubos, triángulos, círculos, etcétera que se fusionan creando una continuidad formal.



Fig.3.3. *Grandes caballos azules* (1912). Franz Marc.

Se trata de una imagen rectangular con colores saturados, los cálidos para el fondo y los fríos para los animales. La composición de la imagen refleja dos planos. En el primero aparecen los caballos ocupando gran parte del cuadro, en un plano americano. Y en el segundo plano se proyecta el paisaje creando una perspectiva de profundidad. En la parte connotativa podemos observar en los trazos un rasgo pre-cubista influenciado por el artista Robert Delaunay, también en los colores fuertes que emplea. Dándole así un aspecto violento que engrandece la belleza de los animales.

Como podemos contemplar el desarrollo de las imágenes se va cambiando y va adquiriendo significados comunes o no, pero que predisponen al espectador frente a un nuevo modelo dentro de otro paradigma. En otras palabras, entendiendo que la imagen del animal es

²⁰⁷ BARTHES, Roland (1990 [1964]). "Semántica del objeto". Revista de Occidente N°104. pp. 5-18.

²⁰⁸ GOODMAN, Nelson. "Manera de hacer mundos". Visor: Madrid. 1990.p.171.

²⁰⁹ *Ibidem*.pp.5-8

²¹⁰ GAUTHIER, Guy. "Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido". Cátedra: España. 1996. P.58.

un elemento que comunica y puede transformar o no una realidad, llegamos a la conclusión de que la imagen es tan natural como la propia naturaleza, en cuanto a lo efímero de su resultado y lo que esto puede significar para el observador respecto a su propia naturaleza.

3.1.1. ¿QUÉ SE ENTIENDE POR IMAGEN?

La propia palabra imagen²¹¹ proviene del latín *imago* y significa imitar, representar, retrato, estatua, sombra, aparición, eco, copia, reproducción, apariencia, todos ellos tienen en común el concepto y las funciones de las imágenes. Existen diversos tipos de ejemplos de imágenes de animales, en relación con su medio o técnica que se materializa a través de las artes plásticas. Todas las imágenes de dichos seres tienen unos rasgos comunes que son comunicar, expresar, simbolizar, transmitir información, representar la realidad de forma subjetiva de cómo se vive la misma.

Conceptualmente la definición monosémica de imagen es imposible de realizar con su gran abanico de variedades icónicas que existen. No obstante, existe una necesidad de encontrar un instrumento que formalice su clasificación. Mediante tipologías icónicas puede ser útil para definir de manera sensata cada tipo de imagen obtenida. Por consiguiente, dependiendo del grado de iconicidad que establece Justo Villafañe en su obra *La introducción a la teoría de la imagen* nos encontramos con once niveles. La iconicidad más alta, el número once, sería la imagen natural (animal vivo) pasando por el resto de números hasta llegar a la iconicidad más baja, el número uno, sería la representación no figurativa (la abstracción del animal)²¹². Podríamos dar como definición de la imagen del animal la representación visual de un objeto físico en cualquier soporte, de los cuales, existen una gran variedad en función de los materiales y las técnicas que se usen.

Para que exista una imagen del animal es necesario que se produzca una intención comunicativa por parte del autor. Además, debe haber una idea de imitación o semejanza con la realidad. Y por último, la creación de un objeto, es decir, una imagen nueva. La clasificación de imágenes de dichos seres puede ser según su proceso de creación: las que están producidas manualmente, como la escultura o la pintura etcétera. Las que utilizan medios mecánicos, como la fotografía y la imagen en vídeo. Las que son realizadas artificialmente mediante sistemas informáticos. Asimismo, se distinguen en imágenes

²¹¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: "IMAGEN: Diccionario de lengua española", 23ª ed. (2014). Recuperado el (15/05/2019) en <https://dle.rae.es/imagen>

²¹² VILLAFANE, Justo. "Introducción a la teoría de la imagen" Pirámide: Madrid. 2006. Pp.40-43.

originales y simples copias. En su aspecto material que puede ser plana o voluminosa, única o secuencial, incluso en esta última, producir la ilusión de movimiento de la propia imagen²¹³.

El vínculo entre realidad e imagen puede ser imitación, lo que sería una copia figurativa de la realidad, o representación simbólica. Es decir, la representación de una forma del objeto o su figura, la idea del mismo, o ambos a la vez. Mediante la figura de un objeto contrario se puede exponer una idea, existiendo una convención previa que unifique la relación de figura y significado. Podemos decir que la diferencia existente entre el signo y el símbolo de una imagen animal es: el signo es lo que se da por la relación de lo designado, el designante y la representación. Mientras el símbolo es una representación plástica que puede ser parte del signo. A su vez, el ícono es una imagen más compleja. Por ejemplo, el dibujo de un perro es signo de un animal y transmite esa información, un ícono, pero si el rostro de ese animal se asocia a un producto de consumo, ese signo se transforma en símbolo, que es una imagen que abstrae una idea.

Cuando Durero presentó esta imagen, representaba un mundo, pero a su vez un sujeto virtual que pertenecía a ese mundo. Dicha grabado proyecta el dolor a quien la contempla como también *“puede presentar reflexiones, teniendo en cuenta que una reflexión dicha es diferente de una reflexión presentada visualmente”*²¹⁴. En ella visualizamos como un caballero se dirige a la guerra con su armadura y utensilios de guerra. Además, aparece la imagen del animal concretamente la figura del perro asociada a la fe y la lealtad. Y la imagen de dos caballos símbolo de poder.



Fig.3.4. *El caballero, la muerte y el diablo* (1513)
Albert Durero.

Un lagarto abandona en sentido contrario, en la parte inferior derecha. Pude interpretarse al deseo del caballero de una retirada a tiempo antes del conflicto en la batalla. Luego aparece la imagen de la muerte representado con un individuo longevo y barbiluengo a lomos de un equino veterano que soporta un reloj de arena (símbolo del tiempo) y con una calavera en la parte inferior izquierda. El diablo en la parte derecha con mezcla de animales, un guiño a los bestiarios. Estos símbolos nos hablan de la muerte y el acto en sí de la misma. Este grabado pertenece a un tríptico donde se representó los ideales de los caballeros. Podemos decir que la

²¹³ *Ibidem*, p.39.

²¹⁴ BOZAL, Valeriano. "Mímesis: las imágenes y las cosas". Visor: Madrid, 1987, p. 166.

imagen de los seres vivos nos desvela un discurso que potencia una escena del ser humano, inclusive los animales continúan junto al humano en su travesía hasta el fin de sus días.

Edmund Husserl lo describe desde lo estético, dotando a la imagen la idea de representación, cosa, imagen y símbolo:

Primero, la percepción normal, cuyo correlato es la cosa llamada grabado. Segundo, la conciencia perceptiva en que nos aparecen en las líneas negras figuritas sin color, el caballero a caballo, la muerte y el diablo. En la contemplación estética no estamos vueltos a estas figurillas como a objetos; estamos vueltos a las realidades exhibidas, más exactamente, a las realidades reproducidas, el caballero de carne y hueso, etcétera. La conciencia de la reproducción (de las pequeñas figuras grises (...), se exhibe por medio de imágenes, por obra de la semejanza, otra cosa)²¹⁵.

De alguna manera, las imágenes nos hacen crear una aproximación a la clasificación de la misma y lo representado, podríamos hablar en primer lugar de la imitación (la mimesis²¹⁶), que existe correspondencia entre la figura y la imagen del animal con su referente en la realidad. En segundo lugar, la evocación formal, la figura representada en la propia imagen insinúa una diferencia respecto al objeto real, una similitud. En tercer lugar, la asociación conceptual, la imagen representa un objeto que tiene relación conceptual con él. Y por último, el simbolismo, la relación entre el significado y la imagen es convencional, ni formal ni conceptual. Además, podemos hablar de la clasificación de las imágenes de los seres vivos por su grado de iconicidad, es decir, se establece unos criterios según su nivel de realidad. Según Villafaña²¹⁷ en su tabla de grados de iconicidad existe once grados que van desde la imagen natural (el número 11) hasta representación no figurativa (el número 1). Y dependiendo de su función pragmática se establece en: reconocimiento/ descripción/ artística/ información y búsqueda. Por ello, a la hora de representar plásticamente la imagen del animal tenemos que tener en cuenta estas características relevantes en dicha construcción, teniendo en cuenta el pasado, el ahora y el futuro con lo que se quiere llegar a difundir.

²¹⁵ HUSSERL, Edmund. "Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica". Traducción de José Gaos. Fondo de Cultura Económica: Madrid, 1993, pp.121-122.

²¹⁶ Término que viene siendo utilizado desde la época de Aristóteles y Platón, que desde entonces se le denomina como la imitación de la naturaleza como finalidad esencial del arte y desarrollado por el género de la naturaleza muerta. DEFINICIÓN DE MÍMESIS. Recuperado el (24/07/2020) de: <https://conceptodefinicion.de/mimesis/>

²¹⁷ VILLAFANA, Justo. "Introducción a la teoría de la imagen" Pirámide: Madrid. 2006. Pp.40-43.

3.1.2. EL DESARROLLO DE LAS IMÁGENES.

Antiguamente las imágenes de los animales eran objetos con una función definida, no como expresiones estéticas. Aún hoy, en algunos pueblos primitivos tienen este carácter utilitario, en forma de protección contra fuerzas tan reales como la naturaleza. Por lo cual, parece que las imágenes y su origen estaban vinculadas a un fin mágico, son objetos de poder, no solo un placebo visual. Un ejemplo sería las pinturas rupestres del Parque Nacional de Kakadu en Australia²¹⁸. O como la pintura del bisonte en la pared rocosa de la caverna de Altamira, en la que la magia de la fijación de lo sutil es un instante fugaz. Como escribe Edgar Morin: *“Todo ocurre como si, en el hombre, la necesidad que lucha contra la erosión del tiempo se fijara de manera privilegiada sobre la imagen”*²¹⁹. De alguna manera, en esta cita Morin deja claro que en la imagen se proyecta y estanca una realidad donde el tiempo no tiene cabida.

No obstante, la utilidad de las imágenes mentales nos ayudan a solventar ciertos imprevistos cuando necesitamos información espacial como por ejemplo: situar un objeto en un lugar concreto, dividir o estructurar un espacio, seleccionar un recorrido para recorrer un territorio, etcétera. De alguna manera, hacemos uso de esas imágenes mentales acerca del animal que nos aportan información, como también a la hora de realizarla plásticamente. Goodman redacta que *“las imágenes mentales no siempre son visuales, pudiendo ser auditivas u olfativas”*²²⁰. Sin embargo, es difícil localizarlas donde se encuentran. Además: *“el tener una imagen no supone poseer una imagen inmaterial dentro de algo llamado mente, sino la posesión y el ejercicio de ciertas facultades: es cuestión de reproducir, evaluar, revisar determinadas imágenes y descripciones materiales”*²²¹. Frente a estas imágenes mentales del animal nos encontramos con las imágenes materiales del mismo que son objeto del mundo exterior, lo que generan otras imágenes perceptuales almacenándose en nuestra memoria visual como una o varias imágenes mentales. Dichas imágenes materiales de animales se configuran a través del perceptor considerándola como imagen representativa que conforma una estructura para una final valoración de la misma.

Las imágenes de animales fundan la primera forma de escritura mediante pictogramas e ideogramas. El devenir de las estructuras de las civilizaciones ha determinado la creación de las imágenes debido a la riqueza y la diversidad social en los modos de hacer. Las imágenes

²¹⁸ ASIAHISTORIA. (27/04/2009). “Arqueología en Australia: pinturas rupestres Kakadu”. [Blog]. Recuperado el (24/07/2020) de <http://asiahistoria.blogspot.com/2009/04/arqueologia-en-australia-pinturas.html>

²¹⁹ MORIN, Edgar. “El cine o el hombre imaginario”. Seix Barral: Barcelona.1956.Pp.32-33.

²²⁰ GOODMAN, Nelson. “¿Hay imágenes en la mente? En imagen y conocimiento”. Crítica-Grijalbo: Barcelona. 1994.p.108.

²²¹ *Ibidem*, p.108.

han sido vinculadas no solo a lo mágico sino también a la economía, lo militar, lo religioso y el orden social.

En la historia de las imágenes²²², el primer cambio fue en la transición del Paleolítico al Neolítico, el naturalismo se representa de forma geométrica, aparecen esquemas y signos ideográficos. Se intenta representar la idea del objeto, no su fiel apariencia. Incluso en la representación del humano sus formas son simples y geométricas.

Esta nueva forma de representar supone una marca cultural importante para Arnold Hauser²²³ historiador de Arte.

Otro giro significativo en la Historia del ser humano sobre la imagen de los seres vivos tuvo lugar en el paso de la civilización de la gran caza a los hombres pastores y agricultores. La imagen de esta época incorpora sellos y plantillas de la vida cotidiana, hechos algunos con arcilla y sirviendo como decoración o de uso diario como vasijas, utensilios o tejidos. Estas repeticiones de imágenes poseían una significación iconográfica para comprender la vida cotidiana, lo religioso-mágico o los ciclos atmosféricos.

Muy tempranamente la reproducción de las imágenes a partir de matrices tuvo gran importancia. En las civilizaciones de la época antigua como en Mesopotamia los bajorrelieves asirios tienen una gran importancia en la representación de la imagen del animal como pueden ser *La leona herida* [§CAP.2.1. Fig.2.2.], *El león herido* (Siglo VII a.C.) o *Lamasu del palacio de Sargón II* (Siglo VII a.C.) este último recrea la imagen híbrida con parte humana y parte animal, si se observa de frente parece estar quieta la imagen si lo miras lateral parece que camina y si lo miras oblicuo aparece representado con cinco patas. Su imagen podría entenderse como los guardianes de las ciudades. Asimismo, las civilizaciones egipcias en sus esculturas de animales se les representaban en bulto redondo, carecían de movimiento, con una actitud de reposo, elegante y un modelado sobrio pero expresivo.

Acercándonos a la imagen del animal, desde la Estética²²⁴ en la definición del Arte, podemos ver tres líneas: el arte como hacer, como conocimiento y como expresión. En la Antigüedad Clásica, los griegos entendían la definición del Arte como un oficio, un hacer, un instrumento, algo práctico, es el concepto *tecné*²²⁵ como resultado de la creación del Arte (la

²²² VILLAFANE, Justo. "Introducción a la teoría de la imagen" Pirámide: Madrid. 2006. Pp39-49.

²²³ De alguna manera, existe un distanciamiento entre creador y receptor dentro del siglo XX. El receptor tiene que buscar nuevos códigos ya que el creador no busca sino ruta desde un posicionamiento distante. LÓPEZ DE ARENOSA DÍAZ, Encarnación. "El Arte y su recepción". Revista de educación y humanidades: Dedicación. N°6, 2014. pp.37-55.

²²⁴ USCATESCU BARRÓN, Jorge. "Fundamentos de estética y estética de la imagen". Reus: Madrid, 1979. Pp.105-200.

²²⁵ FALLAS LÓPEZ, Luis A. "De la tecné: en Platón y Aristóteles". Revista de humanidades: Folios. N°10, 1999, pp.1-23.

técnica) y contrario al *poiesis*²²⁶ siendo la creación del espíritu. De algún modo, el Arte es entendido como algo útil y práctico. A su vez, obtiene un carácter ontológico a través de la contemplación siendo la esencia de la realidad. Sus esculturas buscaban la perfección, llegando a determinar cánones y proporciones consideradas perfectas. El uso de la imagen del animal en esta época se relacionaba con el ámbito funerario como por ejemplo en la tumba de Menecrates (Corfú) que aparece un león. Otro ejemplo sería el *Moscóforo que transporta un ternero* (570 a.C.) o la *cabeza de un caballo* (515 a.C.) de mármol. No obstante, con el Imperio Romano podemos observar como muchas de las representaciones de seres vivos de la época griega fueron copiadas.

Esto nos traslada a la Edad Media, donde hubo un cambio con el desarrollo de las innovaciones que provocó la fácil repetición exacta de las imágenes de animales, esta posibilidad modificó las ideas, el conocimiento y la ciencia. La repetición de las imágenes causó un cambio significativo dentro de nuestra sociedad y de la cultura. En el grabado se puede observar la diversificación y la densidad iconográfica, resultado de la difusión, el consumo de la imagen y la transmisión de conocimiento con respecto a la ciencia.

En el siglo XV existe una revolución representativa de las imágenes de los mismos, tanto en el ámbito técnico como a nivel formal, debido a la generalización del uso de imágenes y el uso de las mismas, como representación objetiva de la realidad.

En la primera mitad del siglo XV se consideraba que existieron tres puntos clave para el futuro del Arte, según William Mills Ivins²²⁷. El primer suceso fue la generalización de los modos de hacer para reproducir las imágenes impresas. El segundo, sería el método de dibujo en perspectiva de León Battista Alberti, que cambiaría la forma de construir las imágenes y de determinar la verosimilitud en el ámbito artístico. El tercero sería la relatividad del conocimiento, respecto a las teorías de Nicolás de Cusa. De alguna manera, estas imágenes impresas fueron una revolución en nuestra cultura, ya que facilitaba la información y pensamientos, lo cual generó un gran enriquecimiento en nuestra sociedad.

Por consiguiente, el hallazgo de nuevos territorios supuso serios inconvenientes representativos, en la experimentación de nuevas vías de representar y unificar con las ya existentes de otros seres humanos, respecto a las diferentes ideologías.

²²⁶ *Ibidem*, PP.1-23.

²²⁷ IVINS, William M. "Impresiones y comunicación visual". Universidad de Harvard: Cambridge, 1953.p.219.

En esta época, la representación visual evoluciona técnicamente pensando la forma dentro de un espacio, dejando entonces la línea y el color en un segundo plano. Posteriormente, el Renacimiento buscaba lo más parecido a lo natural en sus representaciones. Dando lugar a la representación del espacio virtual con la creación del sistema de representación de la perspectiva. Lo cual sitúa la mirada del artista y los objetos visibles en un plano de representación. El espacio que se crea entre el objeto y el hombre supondrán una nueva forma de sistema de representación de la imagen del animal. En Italia durante el Renacimiento fue apoyado por el artista Leonardo Da Vinci, con una influencia filosófica y cultural en los siglos XV y XVI (neoplatónica). La imagen de dichos seres es el documento de la forma, mediante la contemplación de la realidad a través de la visión subjetiva del artista. Y por último, el Arte como expresión idealista y romántico del siglo XIX, siendo la imagen del animal una forma de expresar emociones e ideas. Es el lenguaje como semántica. Anticipador del estructuralismo contemporáneo por el lingüista Alexander Von Humboldt²²⁸, de la que surgieron filósofos como John Dewey y Benedetto Croce.

Como redacta Erwin Panofsky *“la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado y en un sentido totalmente moderno, infinito”*²²⁹. En relación a esta cita, podemos ver como la fotografía da una representación múltiple de imágenes. Existe cierta equivalencia entre lo representado plásticamente, con respecto a la escritura verbal y las técnicas de la fotografía o grabado, con la escritura icónica. Ya con el grabado se entendía que la imagen era única e irrepetible y es a través de la fotografía cuando esto mismo cambia, ya que apretando un mero botón se crean múltiples imágenes objetivas del animal, siendo las mismas imágenes congeladas.

En paralelo con los pintores impresionistas que se manifiesta una posible segunda realidad, la luz es el elemento latente en la representación gráfica por medio de la fotografía. Gracias a este soporte, la fotografía, se definen los objetos a través de la luz y como resultado surgen nuevos temas a representar, que habían sido de poco interés para los pintores y grabadores. Debido a este avance tecnológico y representativo de la fotografía aparecen nuevos registros mecánicos de la imagen como la televisión, el cine, etcétera. Como resultado de ello, la

²²⁸ KRIEGER, Peter. “El derecho de las investigaciones estéticas: nuevas exigencias para la Historia del Arte”. Revista Anales del instituto de investigaciones estéticas, N°78, 2001. Pp.203-212.

²²⁹ PANOFSKY, Erwin. “Estudios sobre iconología”. Alianza: Madrid, 2008.pp.46-48.

representación de la realidad tiene mayor naturalidad, hasta el punto de digitalizar sonidos e imágenes creando un nuevo espacio totalmente diferente al del Renacimiento.

En este desarrollo de la imagen de los seres vivos debido a los avances técnicos hacemos mención a la frase de Paul Virilio “*la razón se refleja de otra manera*”²³⁰. Esta nueva relación existente genera nuevas formas de pensamiento y de sensibilidad, proyectando un mundo desmaterializado donde las imágenes son captadas digitalmente. La representación ocupa el lugar de lo representado, imponiendo o sustituyendo su estructura que pretenden reflejar. Podemos decir que la imagen del animal resulta ser un falso reflejo en un nuevo ámbito que el hombre debe tratar. Siendo una percepción veloz que desestructura no solo las sensaciones sino también el propio Arte. Además Virilio escribe:

*La automatización de la percepción, la innovación de una visión artificial, la delegación a una máquina del análisis de una realidad objetiva [...] En efecto, hoy no se puede hablar del desarrollo de lo audiovisual sin interpelar igualmente ese desarrollo de la imagería virtual y su influencia sobre los comportamientos, o más aún, sin anunciar también esta nueva industrialización de la visión, la expansión de un auténtico mercado de la percepción sintética, con lo que eso supone de cuestiones éticas*²³¹.

De alguna manera lo que redacta en la cita da que pensar respecto a dichas imágenes del animal. Son transformadas, deconstruidas, etcétera, generando un abanico de infinidad de posibilidades en las que los cuerpos de los mismos se convierten en meros reflejos de la problemática de la sociedad.

El interés sobre las teorías del Arte genera un crecimiento en la actividad artística respecto a la realidad. Alexander Alland define el arte como “*un juego con la forma que produce algún tipo de transformación-representación estéticamente lograda*”²³². En otras palabras, el juego, la forma, la estética y la transformación son elementos para desarrollar una imagen del animal. El primero, el juego no significa que su destino sea útil o de conservación. La forma serían las reglas del Arte, que organizan el espacio y el tiempo. La estética sería la capacidad de los humanos para observar, apreciar y reaccionar emocionalmente ante las imágenes. Y por último, la transformación-representación tiene un carácter comunicativo del Arte. La representación artística, tiene un particular referente que es subjetivo, que transforma la sensibilidad del objeto representado. Las imágenes representan algo y siempre transmiten

²³⁰ VIRILIO, Paul. “La máquina de visión”. Cátedra: Madrid. 1998, p. 24.

²³¹ *Ibidem*, p.77.

²³² HARRIS, Marvin. “Antropología Cultural”. Alianza: Salamanca. 1996.P.391

información. Un ejemplo, sería la obra surrealista el Sueño de Salvador Dalí²³³, que manifiesta estos conceptos perfectamente.

3.2. LA IMAGEN PLÁSTICA COMO EXPRESIÓN.

En el transcurso de la Historia del Arte, los artistas se han comunicado a través de sus obras mediante valores e ideas que se englobaban en una imagen plástica del animal [§CAP.2.1.].

Las imágenes plásticas son capaces de situarnos dentro de un contexto y brindarnos un análisis de lo que se quiere hablar mediante el hacer. Además, podemos gracias a la transformación entender o conectar más directamente con el autor, es un estímulo visual donde la información fluye constantemente entre el emisor y el receptor.

Las condiciones necesarias para poder ver las imágenes de animales es teniendo los ojos abiertos, la película sensible que hay en la parte posterior ocular necesita la luz para ello, finalmente los nervios ópticos trasladan la información obtenida por medio de impulsos al cerebro. Una persona completamente ciega le es imposible generar imágenes mediante la visión pero es capaz de hacerlo a través del resto de sentidos.

El autor James Gibson en su libro escribe sobre las imágenes que son correlatos de la percepción. La percepción tiene origen al actuar los sentidos sobre los estímulos-información, es decir, las propiedades de un estímulo proximal (imagen retiniana) está correlacionada con el estímulo distal que es el objeto real. Estas invariantes entre estímulo y percepción lo enfocan desde la psicofísica de orden superior²³⁴.

En otras palabras, percibir o lo que es lo mismo la percepción es en cierta manera un acto de atención, es decir no se contempla como una respuesta que se desencadene ante un estímulo. Por consiguiente, se registran las variaciones de dimensión de la forma, no ella en sí misma.

Muchos factores entran en juego en esta comunicación de la imagen plástica del animal como expresión, ya sean los intereses o valores de quién lo crea o de quién lo observa, como también las influencias externas políticas, religiosas, etcétera.

En definitiva, la imagen plástica del animal muestra lo visual del mundo mediante las teclas de la sensibilidad y la comunicación. Como resultado, llena un espacio-tiempo que se conservará en la Historia de la Humanidad.

²³³ FUNDACIÓN GALA-SALVADOR DALÍ. (13/11/2018). "Salvador Dalí". Recuperado el (24/07/2020) de <https://www.salvador-dali.org/es/>

²³⁴ GIBSON, James J. "Percepción del mundo visual" Infinito: Buenos Aires. 1974. Pp.1-319.

3.2.1. LAS IMÁGENES COMO MATERIAL.

Todas las representaciones materiales²³⁵ como esculturas, pinturas, dibujos, etcétera son ideas transformadas en una realidad plástica de un objeto genérico, pero manifestándolo de una manera concreta.

Cuando pretendemos llevar a cabo una imagen mental sobre el animal en una realidad materializada, tenemos que tener presente el referente ante los sujetos que lo observan. El éxito irá en aumento si es menor lo singular de la expresión gráfica, respecto a lo genérico. En este sentido, la fotografía es un claro ejemplo de esta característica singular. En la fotografía podemos apreciar que la imagen es tomada de un objeto real, casi tangible al objeto singular, en cambio, con el dibujo no tiene porque ser de ese modo. Ocurre lo mismo con el cine y la televisión, lo que se representa es la continuidad de la imagen del animal que se quiere ver. Evoca espacios y situaciones determinados con una narrativa limitada, a no ser que se den explicaciones verbales.

Difícilmente las representaciones visuales expresan algo abstracto con eficacia. El encuentro con una representación gráfica del animal corresponde a la imagen mental, siendo difícil mantener los rasgos específicos de lo representado dentro de la imagen mental previa. Es lo que ocurre cuando vemos un film que conocemos. Nosotros en nuestra mente, hemos creado una serie de imágenes respecto a la trama y los personajes que luego no se corresponden con la proyección. Lo que provoca es una difícil coincidencia entre nuestros esquemas mentales archivados en la memoria a largo plazo, con lo que vemos en la pantalla. También ocurre cuando no sabemos su contenido y nos lo cuentan, ya sea mediante publicidad, un amigo etcétera, se generan nuevamente imágenes mentales previas a la proyección.

Se entiende que percibimos el mundo mediante los sentidos, un ejemplo: una conversación está situada en un espacio y en un tiempo determinado, y se ha podido producir mediante lo visual, lo sonoro, lo táctil y lo olfativo, dando así una experiencia, un acto de comunicación como resultado final.

Las imágenes grabadas o fijas de animales solo pueden caracterizarse como visuales, ya que las vemos, en comparación con las que olemos u oímos. ¿Solamente podemos ver las imágenes? En principio, no son iguales a un objeto físico, ya que permite transformar algo conceptual y perceptivo en una imagen. A la hora de realizar una pintura o una escultura

²³⁵ VILLAFANE, Justo. "Introducción a la teoría de la imagen" Pirámide: Madrid. 2006. Pp39-49.

tomamos como propiedades las del propio referente físico o las de situaciones que percibimos en la observación. Este tipo de elección tiene un significado añadido con respecto a la cultura, a los criterios de imitación de la naturaleza, incluso a la variación entre épocas y diferentes culturas, a la hora de su realización.

Las imágenes de seres vivos están estructuradas en nuestra mente y perfiladas por convenciones culturales, que luego son definidas por el reconocimiento de los objetos, emociones, etcétera, siendo una confrontación de varias informaciones respecto al sujeto que las representa por artificios icónicos del objeto representado. Esta experiencia representativa, es algo concreto respecto al objeto, es una situación objeto-sujeto única, siendo un testimonio gráfico de la producción de la imagen del animal.

Ahora bien, ya no solo es tener una idea para representar, sino hay que tener presente los materiales y las técnicas para su realización. Teniendo en cuenta estas características físicas, de nuevo existe una elección a la hora de utilizar un medio u otro. Estas convicciones, pueden actuar como barrera para la percepción de los objetos e influir en representar las imágenes de animales por medio de un icono que las domina.

Claramente, un ejemplo sería la representación del rinoceronte cubierto por escamas de Alberto Durero. Esta representación fue imitada durante doscientos años por otros artistas y zoólogos que incluso estos últimos habían visto al animal directamente y seguían representándolo con las escamas.

Ernst Gombrich²³⁶ austriaco e historiador de Arte británico comparó la imagen del rinoceronte de Durero con una fotografía del animal, en la que se ve la piel lisa. ¿Por qué esta insistencia de representarlo así? Según el historiador²³⁷, los artistas de la época solo podían representar al mismo mediante esas connotaciones tan arraigadas. “*Durero representa al rinoceronte con más precisión y realismo llegando a recrear la rugosidad de la piel, en cambio en la fotografía aparece de forma uniforme*”²³⁸. Respeto a la cita, podemos reflexionar en las dos perspectivas que nos dan al encontrarnos con la imagen del rinoceronte o con el mismo animal vivo. Leandro Fernández de Moratín²³⁹ en el siglo XVIII después de visualizar a dichos animales en un zoo de Londres, argumentó:

²³⁶ GOMBRICH, Ernst H. “La imagen y el ojo”. Debate: Madrid. 2002. Pp.123-156.

²³⁷ GOMBRICH, Ernst H. “La historia del arte” Phaidon: España. 2013. Pp.200-867.

²³⁸ ECO, Umberto. “Obra Abierta”. Ariel: Barcelona, 1990. P.192.

²³⁹ SANTAMARIA, Alberto. “Leandro Fernández de Moratín: El Hombre que comía diez espárragos: Antología de textos en prosa 1792-1797”. El olivo azul: Córdoba. 2010,pp.29-30.

*El rinoceronte que yo vi, no tiene ni pelo ni conchas, como algunos creen, sino una especie de costra durísima, capaz de hacer rebotar un balazo, con unos pliegues encima de los encuentros y juego de brazos y piernas que forman aquellas divisiones que se ven en las estampas de este animal...*²⁴⁰

Ante esta visualización de Moratín, entendemos que Durero percibe que las escamas dibujadas realmente son los pliegues en la piel del animal real. Puede ser que estas representaciones estaban basadas en dibujos de otros artistas, así como de descripciones verbales. Lo que fomenta una pérdida de información real, en la que se da un exceso de ruido en dichas representaciones del mismo.

La relación existente entre objeto e imagen contienen cierta analogía de convicciones culturales, que nos permite definir sus rasgos. Por lo tanto, su representación se basa en el contenido cultural que se otorga a un objeto más que en su propia representación. La similitud de la imagen del animal no solo se produce sino que debe ser aprendida. Cuando se representa una imagen realista se produce elementos expresivos que ya sabemos del objeto, por ejemplo: cuando dibujamos un coche de perfil, aunque se vean las dos ruedas sabemos que tiene cuatro.

Representar una imagen del animal es lo visual del objeto y lo que sabemos del mismo, siendo algo empírico. En la representación se da el compromiso del conocimiento veraz del objeto y la influencia que tenga el sujeto ante leyendas, mitos etcétera que la cultura le haya otorgado. Normalmente, la realidad toma protagonismo ante este encuentro en la representación.

Paul Virilio en su libro nos plantea tres etapas de la logística de la imagen que puede ser llevada a la idea de la imagen de los animales:

*La primera, la lógica formal que hace referencia a la pintura. La segunda, la lógica dialéctica que se refiere a la fotografía y la tercera, la lógica paradójica que es la que se inicia con el invento de la videografía, de la holografía y de la infografía...como si, en este fin del siglo XX, el agotamiento de la modernidad estuviera en sí mismo marcado por el agotamiento de una lógica de la representación pública*²⁴¹.

En este análisis de la obra de dicho autor se observa la existencia de un cambio profundo en la manera de percibir y el papel protagonista que toma la cámara como medio entre el mundo que le rodea y la propia figura del sujeto. Desvelando un problema filosófico y político dentro de una sociedad de consumo que tiene necesidad de ver todo por encima de todo, sin ser conscientes de lo que se ve y lo que repercute.

²⁴⁰ *Ibidem*, pp.29-30.

²⁴¹ VIRILIO, Paul. "La máquina de visión". Cátedra: Madrid. 1998, p. 85

En definitiva, la representación del animal se podría catalogar por tres propiedades, la óptica, la ontológica y la convencional. En cada imagen representativa, nos encontramos a mayor o menor escala cada una de las propiedades, como resultado del sujeto que las realiza y su repercusión final.

3.2.2. LA COGNICIÓN DE LA REALIDAD.

Percibir las cualidades de los objetos está relacionado con nuestros sentidos, con los cuales las captamos. La percepción, la imaginación, el pensamiento y las sensaciones son fases de este proceso único y global con las que entendemos el mundo que nos rodea. El orden de las fases no tiene porque seguir un precepto.

La percepción y la imaginación²⁴² se relacionan con el pensamiento, determinando lo que es real y lo que es ficticio. Lo imaginario podría ser la ficción o la fantasía. Esta última y el pensamiento representan el mundo, de forma parcial y subjetiva de una cultura y de una época.

Los mitos, los elementos religiosos, filosóficos o científicos se construyen sobre pinturas en rocas, música, danza, teatro, etcétera, creando representaciones que son percibidas por sujetos de una determinada cultura manifestándose en su realidad y entorno.

El ser humano se interesa por el conocimiento de la propia realidad, para utilizarlo como medio en la actividad de transformar su mundo. En esta percepción se integran todos los sentidos para aprender a representar al animal del que abstraer después sus diferentes cualidades sensibles, pero no a la inversa. Además, con un solo sentido podemos percibir un animal completamente, sin que sea necesario el conjunto de todos.

En las obras pictóricas o escultóricas se requiere de una percepción multisensorial enfocada directamente por medio de la vista. El artista selecciona algunas informaciones, que considera idóneas bajo su criterio expresivo, de un objeto para representarlo. Seguido, el espectador contempla y termina la imagen del animal en su mente, generando nuevas imágenes que complementan la información. En el cine y la televisión se crea un contexto diacrónico igual que en la vida cotidiana con respecto a los objetos. De esta manera hay un mayor enriquecimiento en los mensajes y una continuidad de información visual. El montaje en el cine o la televisión es una yuxtaposición de imágenes de animales temporalmente, que muestran un mensaje continuo.

²⁴² VILLAFANE, Justo. "Introducción a la teoría de la imagen" Pirámide: Madrid. 2006. Pp.76-89.

Existen autores que analizan la imagen y el objeto como obra de Arte. Es el caso de Mikel Dufrenne²⁴³, que en su libro explica la diferencia entre los objetos y el mundo circundante. Esto genera el mundo expresado de cada objeto (animal), una personalidad inherente. El valor que se le da es el acto subjetivo de percepción del espectador. La obra de artística finalmente es una proyección o un reflejo de la naturaleza que el artista desvela desde sus cualidades intrínsecas. En otras palabras, el arte expresa su verdad en la esencia del objeto que reproduce (la imagen del animal).

Percibir²⁴⁴, se podría asociar como un sinónimo de anticiparse a lo que vemos, lo que entendemos como una primera sensación. En ella buscamos elementos que definan una determinada figura, ya en la memoria. Si no se da el caso, aparecen los procesos, los deseos, la suposición, en busca del significado de lo que vemos. En estas situaciones creemos que es original lo que percibimos, que lo son, pero en nuestro sistema perceptivo, es decir, vemos lo que esperamos ver. No obstante, la experiencia es fundamental ya que la percepción y la visión necesitan de ella. La visión es un proceso pasivo y la percepción un proceso interdependiente, es decir, se aprende viendo y haciendo, siendo algo sensorial y motora.

Dentro de esta evolución perceptiva aparece como herramienta comunicativa el lenguaje. El lenguaje convierte a la percepción en algo más concreto, más complejo y objetivo. Diferenciar objetos mediante la asociación de palabras es un desarrollo cualitativo que todos desarrollamos desde la infancia. Simultáneamente se entremezcla con el tacto al palpar los objetos contribuyendo al desarrollo de la percepción de los objetos.

En 1709 George Berkeley filósofo y obispo irlandés en su tratado sobre los principios del conocimiento humano, afirmaba que el “*tacto educaba la visión*”²⁴⁵. Podemos decir que no es inmediato sino que va evolucionando y siendo más concreto con el paso del tiempo.

Definitivamente, tenemos que entender que la percepción²⁴⁶ de la imagen de los seres vivos no solo está constituida por los sentidos (vista, tacto, olfato, oído y gusto), sino también por las condiciones que rodean a los objetos y a nuestro entorno (formas, temperaturas, colores, etcétera). Con ello queremos decir que a la hora de desarrollar las imágenes, a veces estas cuestiones son tan volátiles que ni volviendo a la acción, se perciben. Debemos de observar cautelosamente el mundo que nos rodea y de esta manera, sacar la imagen del animal deseada.

²⁴³ DUFRENNE, Mikel “Fenomenología de la experiencia estética” Universidad de Valencia: España. 2018. Pp.230-421.

²⁴⁴ GIBSON, James J. “Percepción del mundo visual” Infinito: Buenos Aires. 1974. Pp.1-319.

²⁴⁵ BERKELEY, George. “Tratado sobre los principios del conocimiento humano” .Gredos: Madrid. 1982-1990.p.74.

²⁴⁶ Las imágenes son correlatos de la percepción. GIBSON, James J. “Percepción del mundo visual” Infinito: Buenos Aires. 1974. Pp.1-319.

3.3. REPRESENTACIÓN Y PRESENTACIÓN DEL ANIMAL.

Es imprescindible entender la diferencia entre la representación y la presentación siendo un punto de inflexión en el Arte, en torno a la imagen del animal [§CAP.3.].

Situándonos en la cultura occidental podemos englobar el Arte en el período clásico, moderno y contemporáneo. Además, la obra de Arte se estructura en tres grandes ejes que son la belleza, lo artístico y lo estético.

La belleza suponía lo racional, lo lógico y lo objetivo respecto a la naturaleza, creando obras de Arte en las que sus cánones eran equivalentes a ellas mismas dentro del mundo griego. Estos cánones expresaban la proporción, lo armónico, lo esencial y la perfección. Esta última estaba basada en una unidad universal, que usaba herramientas de simetría, ritmo, armonía, orden y medida. Hay que decir que las construcciones humanas se basaban en una visión tanto matemática como geométrica con un valor muy exacto y preciso.

En cambio, el Arte romano no fue tan proclive a la ejecución de reflexiones respecto a las artes. Ellos impulsaron más los procesos constructivos eficientes, es decir, empezó a ser importante no solo lo bello sino también lo útil. Ahora la simetría se centra en el conjunto de la materia. Volvería la inspiración en la naturaleza teniendo en cuenta el buen funcionamiento de los cánones estéticos.

En la época medieval el cristianismo influyó tanto que dio paso a un período artístico prácticamente funcional. En las sociedades feudales, los artesanos confirmaban el poder y el estatus de la religión, como si de una pedagogía se tratara. Al finalizar la Edad Media, surgieron las artes liberales y la burguesía.

Posteriormente, en el inicio del Renacimiento las artes y las ciencias se separan con apoyo de las corrientes filosóficas de la época. En la nueva construcción artística toma empuje la estética y a su vez la belleza, estableciendo cánones de medida, armonía de las partes por el todo y también la serenidad. Conceptos como equilibrio, resistencia, estabilidad, tensión, ritmo o movimiento se vuelven estéticos al ser representados.

No obstante, el idealismo alemán durante tres siglos apoyó la teoría metafísica en contra del realismo. La belleza se suelta de la mirada objetiva para ser entendida como lo subjetivo, lo real y no sólo lo abstracto.

Debemos saber que la estética nació en la época griega clásica y era entendida desde la filosofía como lo bello. En el siglo XVIII, la estética se transforma en ciencia filosófica. En el trabajo de 1735 con el título *Reflexiones Filosóficas*²⁴⁷ del alemán Alexander Gottlieb Baumgarten aparece por primera vez la estética como sensación-percepción. Posteriormente, en el año 1750 el término fue usado como lo sentimental, lo sensible, la percepción de lo bello, en el libro incompleto *Aesthetica*²⁴⁸.

A lo largo del tiempo, otros filósofos como en este caso Immanuel Kant²⁴⁹, buscan la raíz del sentimiento y su materialidad en el Arte. Podemos contemplar que si se separa lo bello de lo bueno en la obra de Arte, lo primero no muestra conocimiento (la razón) sino lo sensible de lo que representamos. Seguidamente visualizamos la obra de Arte en cuatro conceptos que son: lo bueno y lo agradable, estos dos se basan en los sentidos y la razón. El tercero sería lo bello adherente (el objeto) y el cuarto lo bello libre (la contemplación de la belleza del objeto).

En el siglo XVIII a finales lo estético avaló el Arte mediante la filosofía, lo que dio lugar al Arte Moderno. El Arte se alejó del contexto social, religioso y político para encontrar sus razones, es decir, el Arte cambió a ser ARTE.

La modernidad separó la forma del contenido, es decir, el Arte de la técnica, aunque hubo movimientos que se preguntaron por la ontología de ambos términos, como el Romanticismo. La belleza, en este período, es entendida como algo simbólico, lo que perturba la idea y la forma sensible e infinita.

G.W.F.Hegel en su libro *Lecciones sobre la Estética* de 1970 y como divulgador de la estética romántica escribió:

*El Arte bello y libre no se cuida de su forma exterior no permite observar en ella ninguna reflexión, ninguna finalidad, no permite descubrir ninguna intención, sino que en cada expresión, en cada aspecto, revela la idea y el alma del Todo*²⁵⁰.

La libertad de la redacta Hegel, se empezó a ver en las obras de Arte. La interpretación de los artistas estaba basada en la realidad, en los sentimientos de vitalidad, en el placer, en la reflexión y en la imaginación. Lo que provocó nuevos movimientos en el siglo XIX como: el

²⁴⁷ BAUMGARTEN, Alexander G. "Reflexiones filosóficas acerca de la poesía". Aguilar: Argentina. 1977. P.45.

²⁴⁸ BAUMGARTEN, Alexander G. "Aesthetica". G.Olms: Universidad de Iowa. 1970. Pp.202-426.

²⁴⁹ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Manuel. "El significado pragmático de la crítica del gusto en las primeras lecciones de antropología de Kant". Revista sobre las perspectivas de la vida humana. 2011. Pp.169-178.

²⁵⁰ HEGEL, Georg W. "Lecciones sobre la estética". Akal: España. 2007. p.86.

realismo, el romanticismo, el impresionismo, el simbolismo, el neoclasicismo, el modernismo etcétera.

Con la Revolución Industrial, el Arte Moderno²⁵¹ cambio de rumbo. Se crearon escuelas de Artes y oficios, donde no solo predominó lo artístico sino también lo técnico. Esto dio lugar a un nuevo abanico de contrastes y entre ellos las nuevas formas de hacer que brindaban los avances tecnológicos.

De este modo, la obra de Arte cambia su valor clásico viéndolo como un objeto de culto a otra perspectiva más formal donde la técnica tiene más auge convirtiéndose en mero Arte.

En las vanguardias del siglo XX que duraron hasta la segunda Guerra Mundial, lo artístico evoluciona hasta el vértice del lenguaje. Dando un cambio de giro más a lo bello en corrientes como el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el constructivismo, el suprematismo, el surrealismo, el dadaísmo, el pop art, el minimalismo, el land art, el Arte povera, entre otros. El Arte Contemporáneo, en contraste con lo anteriormente mencionado, quería ir un paso adelante entremezclando lo feo y lo bello, en busca de la experiencia y de la presentación a modo de juego sorprendente que produce lo estético. Este proceso e ideas conceptuales del Arte puede ser cualquier cosa, dejando atrás lo aprendido, surgiendo de este modo lo indeterminado, lo ilógico, etcétera. Lo que en los años ochenta determino el filósofo Arthur C. Danto *la muerte del Arte*²⁵².

Dicho de otra manera, el Arte Contemporáneo²⁵³, es un Arte que sirve como herramienta para reflejar la responsabilidad del mundo actual, generando movimientos como: la abstracción y la figuración contemporánea, el street art, el arte digital, la tecnología (arte cinético, arte electrónico, bio-arte, etcétera) y el Arte ligado a la ciencia como la continuación del Arte conceptual. Podemos decir que esto ha ido marcando tendencia basándose en temas como la globalización, medioambientales, las guerras, el capitalismo, el socialismo, o la tecnología con sus pros y contras, con carácter monumental, efímero, provocador, etcétera.

Esta representación de la obra de Arte actual presentada al público resulta en ocasiones impactante. Ya que el espectador vive en una constante aglomeración de señales, mensajes e información, que le hacen estar aletargado, sin dejarle espacio a la asimilación de lo ocurrido.

²⁵¹ FOSTER, Hal., KRAUSS, Rosalind E., BOIS, Yve A., BUCHLOH, Benjamin H.D. "Arte desde 1900". Akal: Madrid. 2006, pp.1-704.

²⁵² RUÍZ ZAMORA, Manuel. "Escritos sobre el post-arte: para una fenomenología de la muerte del arte en la cultura". Universidad de Salamanca: España. 2014. Pp.36-57.

KUSPIT, Donald. "El Fin del Arte". Akal: Madrid. 2006, pp.1-160.

²⁵³ GOMPERTZ, Will. "¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos". Taurus: Barcelona. 2012, pp.1-480.

Cosa que los artistas pretenden despertar, de alguna manera. Podemos decir, que la realidad en ocasiones supera la propia ficción. O dicho de otro modo, el Arte busca ir más allá. ¿Puede que el Arte actual, en ocasiones, compita con la realidad para llamar la atención del espectador aturdido?

Podemos hablar respecto a la imagen del animal en el Arte y el deseo de establecer simbolismos con los mismos que comparten nuestro mundo, han vinculado culturas humanas a través del tiempo. En el inicio, donde los seres humanos dibujaban en las cuevas, el animal se utilizó como una clave interminable de fascinación. Ya sea que los artistas los hayan usado literal o figurativamente, con o sin sujetos humanos, las representaciones de dichos seres en el Arte nos recuerdan no solo a ellos mismos, sino también a las cualidades y los rasgos que les determinamos. Los animales han sido representados en una variedad de formas, como símbolos, maestros de lecciones morales, musas estéticas y científicas, criaturas que hablan o compañeros. En estas composiciones y construcciones de significados se ha recurrido a ellos como depósitos para la felicidad, angustia, problemas ambientales, roles de género y más. El encuentro entre los seres vivos y el ser humano ha proliferado en el Arte, desde dibujos rupestres, arte simbólico, decorativo etcétera, lo que ha estrechado vínculos entre ambos. Mientras los humanos y los animales ocupan la misma tierra, habitamos mundos diferentes, cada uno con sus propias formas de ser. Sin embargo, los artistas que representan a los mismos crean puentes a través de divisiones con el mundo no humano, lo que les permite progresar fuera de las propias expectativas.

Tanto en el Arte como en el pensamiento del ser humano los seres vivos han supuesto un interrogante latente que ha perdurado en el tiempo.

Las representaciones han tenido diversidad de connotaciones simbólicas, tanto de animales vivos como en representaciones de los mismos para iconos de la muerte.

En la época del Renacimiento los artistas estudiaron cuidadosamente su anatomía, un ejemplo, es Leonardo Da Vinci.

Sabemos que en el siglo XVII, temas como la vida y la muerte eran los más comunes. Se representaban en situaciones de caza [§CAP. 2.3.1.], tema que se ha desarrollado previamente en la investigación. En cierto modo, los animales fueron en el pasado la clave central del mundo humano, subordinados al poder, pero también, dotados de significado mágico y con carácter antropomórfico.

En la época de la industrialización en el siglo XIX²⁵⁴, debido al progreso, los animales se desvanecieron como tales y resurgieron en un contexto nuevo. Previamente como máquinas, y posteriormente como materias primas. Además se exalta por la invención de la mascota doméstica, llegando a una especie de marginación animal resultado de un cierto abismo entre el hombre y la naturaleza. Básicamente esto ha sido la clave importante en su representación en el Arte de hoy en día.

Pincelando el recorrido de la Historia del Arte²⁵⁵, la imagen de los seres vivos ha sido de gran importancia simbólicamente. Apareciendo sus representaciones en la época Prehistórica en las cuevas, y pasando por diferentes soportes artísticos a posteriori como los templos, los lienzos, los bestiarios, los metales, las fotografías, etcétera.

En estas manifestaciones artísticas podemos contemplar como los seres vivos y el ser humano han estado en un mismo territorio. Teniendo en cuenta que el hombre desde su perspectiva dominante, ha alejado al animal de su hábitat hacia otro lugar con una nueva imagen del mismo. Éste último ha sido comida, protección, trabajo o rituales para el humano, como víctima, enemigo o compañero, bajo el miedo. Teniendo clara su interrelación. ¿Por qué el hombre representa al animal, y esto se convierte en algo constante?

Al contemplar la Historia del Arte²⁵⁶ vemos como en las cuevas existen pinturas rupestres de animales en lugares naturales de difícil acceso y entendemos que eran espacios ceremoniales. A diferencia de otros espacios, donde se ha encontrado vida cotidiana con grabados o bajorrelieves. Entender estas manifestaciones hizo que en el siglo XIX se hablara del Arte por el Arte, llegando a la conclusión de que eran una representación mágica y ritual donde la caza [§CAP. 2.3.1.] era venerada mediante aquellas pinturas de animales. Los más destacados en la representación artística son caballos, bisontes, renos, jabalís, aves, elefantes, cabras, ciervos, mamuts, peces e incluso leones, rinocerontes u osos. Suelen ser figuras naturalistas y realistas pintadas con gran detalle, hocicos, pelaje, pezuñas, ojos, etcétera. Las formas son independientes o se encuentran en una composición de varias figuras. Suelen ser policromas como también tienen diferentes actitudes como galopando, parados, tumbados, heridos, atravesados por lanzas etcétera.

En el Arte Antiguo, las representaciones de los mismos tanto escultóricas como pictóricas aludían a la protección o incluso a la idea de mitologías del ser humano. También en el Arte

²⁵⁴ HONOUR, Hugh y FLEMING, John. "Historia del arte" Reverté: Barcelona. 1987. p.569.

²⁵⁵ HONOUR, Hugh y FLEMING, John. "Historia del arte" Reverté: Barcelona. 1987. pp.7-611.

²⁵⁶ MUÑOZ, Juan. "La imagen del Animal. Arte Prehistórico y Arte Contemporáneo". Caja de Ahorros y Monte de Piedad: Madrid. 1984.pp.1-155.

MILICUA, José y otros autores. "Enciclopedia: Historia universal del Arte". Planeta: Barcelona. 10Vol. 1986.

BROGLIO, Ron. "Surface Encounters. Thinking with animals and art". EE.UU: University of Minnesota. 2011.pp.1-176.

clásico sus representaciones tenían connotaciones mitológicas y símbolo de poder para la civilización. Asimismo, en la época medieval, la relación entre hombre y animal se va interrelacionando cada vez más, siendo clave en la economía para el hombre. En el ámbito artístico se diferencian tres iconografías, la primera sería la religiosa que servía como enseñanza del cristianismo. La segunda la simbología civil que representaba el status social mediante los animales (león=noble, lobo=villano y animales domésticos=resto de la población). Y la tercera era los iconos de la magia blanca y negra con representación de los animales. Las obras de los artistas tienen variedad respecto a la simbología que se utilizaba.

En el transcurso de la Edad Media al Renacimiento, existieron tres artistas que destacaron como también sus representaciones de seres vivos en sus obras.

El primer artista sería Antonio di Puccio Pisano²⁵⁷ (1395-1455) fue uno de los artistas naturalistas más destacados del siglo XV. Podemos contemplar en sus obras la representación de mariposas como en el *Retrato de una princesa de la casa de Este* (1436-1449). La representación de un cazador, caballos, perros etcétera en la tabla de *La Visión de San Eustaquio*. El cuadro de *la Virgen y codorniz* (1420) como también la representación en acuarela de un *Pato* (1430-1440). Este artista tiene una gran capacidad creativa además de narrativa como lo dejó ilustrado en el fresco de Sant' Anastasia de Verona (San Jorge y el dragón de 1436-38), también frescos de caza y pesca en el castillo de Pavía en 1424 por el duque Milán Filippo Maria Visconti o por último, el fresco de *Guerra y Caballería* en el palacio ducal de Mantua en 1447.

El segundo artista destacado del Quattrocento y fundador de la perspectiva artística es Paolo di Dono²⁵⁸ (1397-1475). En sus inicios, en el taller de Ghiberti, como aprendiz destacaba en la representación de animales y en concreto en las aves. Hizo multitud de frescos para la familia de los Médici donde destacaba la representación de los animales. Obras tales como: *la Creación de los animales* en el Claustro Verde de Santa Maria Novella (1431), *El retrato ecuestre de John Hawkwood* (1436), las tablas de *San Jorge y el Dragón* (1455, 1465), *La caza en el bosque* (1470) y como obra maestra con datación aproximada (1438-56) es *La Batalla de San Romano*, donde tanto los animales (caballos) como jinetes tienen símbolos renacentistas y góticos.

²⁵⁷ HONOUR, Hugh y FLEMING, John. "Historia del arte" Reverté: Barcelona. 1987. Pp.317-330.

²⁵⁸ *Ibidem*.p.335.

El tercer gran artista es el Bosco²⁵⁹ (1450-1516) con su obra característica *El Jardín de las delicias*, en la que se representa el tercer día de la creación del mundo, donde los animales (incluyendo exóticos) luchan entre ellos por la supervivencia debido al diluvio universal que sufrió la tierra.

En el Renacimiento podemos contemplar dos artistas que se interesaban por el naturalismo y los seres vivos en particular.

El primer artista es Leonardo Da Vinci²⁶⁰ (1452-1519), su interés por los animales y en concreto el caballo en su obra *La adoración de los Reyes Magos* (1481) refleja en sus obras los estudios artísticos y científicos, donde la anatomía y el movimiento tienen valor como se ve en el *Códice sobre el vuelo de los pájaros* (1505). Otra obra famosa es *La dama del armiño* (1488-90).

El segundo artista que buscaba la perfección y el realismo de los mismos fue Alberto Durero²⁶¹ (1471-1528). Obras como *Liebre* (1502), *León* (1494) etcétera. O incluso su obra el grabado del *Rinoceronte* (1515) en la que podemos ver como su representación no fue fidedigna a lo real, pero en aquella época se volvió muy popular. Los seres vivos representados en obras como la Virgen con el niño son símbolos de ética y moral.

En la escultura podemos observar el diseño de la plaza con la escalinata de Capitolina donde aparecen dos caballos de Cástor y Pólux (1534-1538) de la mitología griega, el artista Miguel Ángel representa dos imágenes de animales con carácter monumental y gran detallismo.

En el barroco²⁶², dentro del siglo XVII, podemos apreciar como los seres vivos son representados en diferentes escenarios tanto en retratos ecuestres, familiares, escenas mitológicas, de lucha o de caza, como además en paisajes que rompen toda la narrativa. El artista Fran Snyder²⁶³ (1579-1657) crea bodegones de naturaleza muerta como también de la caza, este género fue usado por otros dos artistas Paul de Vos²⁶⁴ (1591-1678) y Jan Fyt²⁶⁵ (1611-61), este último representaba animales muertos con aspecto de vivos, fue alabado por los reyes Luis XVI y XV. Además, en la escultura de la época podemos contemplar la representación de *Los peces de la fuente de Tritón* (1625) de Gian Lorenzo Bernini, como también *Los caballos de Apolo* (1670) en la fuente de los jardines de Versalles del artista

²⁵⁹ *Ibidem*.p.338.

²⁶⁰ *Ibidem*.p.342.

²⁶¹ *Ibidem*.p.347.

²⁶² *Ibidem*.p.429.

²⁶³ *Ibidem*.p.432.

²⁶⁴ *Ibidem*.p.435.

²⁶⁵ *Ibidem*.p.439.

Jean-Baptiste Tuby, o *Los Leones* (1782) de la fuente de Cibeles de Roberto Michel sin olvidar al artista Johann Gottfried Schadow con su *Cuadriga* (1793) de la puerta de Branderburgo y al artista Robert Le Lorrain con su altorrelieve de piedra *Los caballos del Sol* (1718-1721) en las puertas del establo del Hotel de Rohan. Dichas obras escultóricas, ejemplifican un desarrollo donde la imagen del animal representa un carácter monumental de poder para el ser humano.

En el rococó Jean-Baptiste Oudry²⁶⁶ representaba el género de la caza. *El Rinoceronte Clara* de 1749 fue el quinto después del de Dürero.

Otro artista George Stubbs²⁶⁷ (1724-1806) fue un excelente dibujando caballos en su libro *La anatomía del caballo* de 1766 ilustra minuciosamente todas las partes del mismo, tuvo una gran repercusión.

El artista de inicios del romanticismo e impulsor de las vanguardias del siglo XX fue Francisco de Goya y Lucientes²⁶⁸ (1746-1828). Podemos contemplar en su obra como los seres vivos son un elemento clave, desde los óleos para los tapices de la Real Fábrica de Tapices de Madrid, pasando por los retratos reales, los bodegones de 1808, los grabados de *La Tauromaquia* (1814-16) y *Los Disparates* (1816-23) o el propio grabado *Los Caprichos* de finales XVIII, además de pinturas como *Perro semihundido* (1819), *El aquelarre* (1823) hasta *Los toros de Burdeos* (1824-25). Es un claro ejemplo, de la constante representación del animal, usando diferentes técnicas de trabajo.

Dentro de esta época, los artistas Aleksander Orłowski (1777-1832), Théodore Géricult (1791-1824), Eugène Delacroix (1798-1863) y Jean-François Millet (1814-1875) representaron a los seres vivos y en concreto al caballo en sus obras. Fueron además, impulsores del cambio del romanticismo al realismo, mediante el paisaje, donde empleaban la iconografía de animales y campesinos. Crearon la escuela de Barbizon de 1830²⁶⁹.

Gustave Courbet²⁷⁰ (1819-77) propulsor del Realismo representaba seres vivos, bosques, personas etcétera. Su obra más destacada es de naturaleza muerta y también sobre la caza. *La trucha* (1872-73) resulta una metáfora de su estado físico y mental lastimado.

El artista impresionista Edgar Degas²⁷¹ (1834-1917) representaba el movimiento, donde podemos contemplar las épicas carreras de caballos de la época como también las bailarinas. Además, realizó una serie escultórica donde reflejaba la importancia del movimiento o las

²⁶⁶ Ibidem.p.456.

²⁶⁷ Ibidem.pp.458-461.

²⁶⁸ Ibidem.pp.462-463.

²⁶⁹ Ibidem.pp.485-492.

²⁷⁰ Ibidem.p.497.

²⁷¹ Ibidem.p.501.

posiciones de un caballo pura sangre, el tamaño comprende entre (13 a 41 cm) y el material era cera de diferentes colores.

Posteriormente, en el expresionismo aparece el artista Franc Marc²⁷² (1880-1916) como un gran retratista de animales [§Fig. 3.3.]. Usaba simplicidad formal y cromática dando un carácter emotivo y de esencialidad al mismo. Plasmando la belleza y virtudes que le faltan al ser humano. Además, fundó con Kandinsky el llamado *El Jinete Azul*. Chaim Soutine (1893-1943) pintor expresionista, su interés son las naturalezas muertas, animales descuartizados y sangrantes, pintando de esta manera a los mismos procesado en comida como carne y pescado.

André Breton²⁷³ fue el fundador en 1924 del surrealismo. Movimiento al cual se unieron las mujeres artistas²⁷⁴, que poco después se independizarían para realizar sus obras libremente. La simbología animal fue representada en sus trabajos por aquellas mujeres como Leonora Carrington, Frida Kahlo, Remedios Varo y otras como Toyen y Maruja Mallo.

Ya en el Arte Contemporáneo²⁷⁵, como comentábamos en líneas más arriba, sobre los años sesenta, la estética deja de ser objeto del Arte siendo así de interés la belleza del significado, es decir, todo está permitido, relevancia de lo bello a lo visual, o la diferencia del objeto real y obra de Arte. En este proceso de creación artístico actual, tanto las instituciones (museos, galerías etcétera) como el propio espectador se encuentran ante la obra de Arte de manera interactiva. En este desarrollo de las obras sobre la imagen del animal se cuestionan el papel del mismo dentro de la sociedad contemporánea, en temas como: los modos de hacer Arte sobre la imagen del animal vivo o muerto, la responsabilidad moral ante la ética del mismo, la reflexión representativa del ser humano que interactúa con ellos. Algunos ejemplos de la imagen del animal representado serían las obras escultóricas y con carácter monumental como: *Mustangs de la Colinas de Texas* (1984), Estados Unidos del artista Robert Glen siendo un homenaje a los caballos que huyen de un peligro que les acecha. Louise Bourgeois y su araña *Maman* (1999) de veintidós toneladas de peso y diez metros de altura de acero inoxidable, mármol y bronce. La escultura *Señor Gyllene y otros animales* (1999) de Caroline Wallace donde aparecen un caballo y un perro, dos fieles compañeros del ser humano. Como también, la escultura de Andy Scott *The Kelpies* (2015), siendo dos cabezas de caballo en acero de treinta metros de altura y trescientas toneladas de peso en Escocia. No obstante, encontramos en otras obras que aparecen en el [§CAP. 3.3.1.1. y §CAP. 3.3.1.2.], donde se

²⁷² *Ibidem*.p.505.

²⁷³ *Ibidem*.p.521.

²⁷⁴ *Ibidem*.p.530.

²⁷⁵ ALOI, Giovanni. "Art & Animals" I.B.Tauris: London. 2012.pp.1-192.

BAKER, Steve. "The Postmodern animal". Reaktion booksLTD: London. 2000.pp.1-208.

presenta al animal en sus diferentes estados, tanto vivo, muerto como en putrefacción, creando diferentes y nuevos enfoques plásticos.

Finalmente, tenemos que reflexionar sobre su imagen en el Arte, ya sea representándola o presentándola, y esto nos acerca a una nueva identidad. En este encuentro, observamos la propia naturaleza del hombre y su diversidad. Podemos decir que a lo largo de la Historia del Arte la iconografía del animal nos ha mostrado la evolución de la identidad del hombre y su propia naturaleza.

3.3.1. DESTERRITORIALIZACIÓN ANIMAL.

El concepto de desterritorialización²⁷⁶ surge de Gilles Deleuze y Félix Guattari en 1997. Podemos considerar la desterritorialización animal como un cambio de espacio-tiempo a un nuevo lugar al que llamamos reterritorialización.

Dentro de la desterritorialización existen dos vertientes la relativa y la absoluta. La relativa sería el abandono del territorio en busca de uno nuevo. Y la absoluta sería el constante cambio de territorio, como por ejemplo el propio pensamiento de la imagen del animal. Ante este hecho tenemos que tener en cuenta que la desterritorialización no puede existir sino hay una reterritorialización y viceversa, dentro de los diferentes planos espaciales que contemplemos.

La desterritorialización y la creación van unidas. Es decir, para que exista la creación previamente ha surgido una idea o un pensamiento, que posteriormente se ha cambiado o desterritorializado, para dar paso a una nueva creación, a una reterritorialización. De esta manera se consigue un funcionamiento consecutivo del territorio y de nuevos encuentros. La desterritorialización es la circunstancia para la elaboración de una nueva identidad y por tanto de una nueva sociedad. Entendida como la unión de territorios entre ser humano y los animales.

En las obras de Arte contemplamos este tema. Vemos como el animal es retirado de su hábitat y transformado en algo plástico imaginario por los propios mitos que tienen los artistas. Para poder llevar a cabo esto hay que sacar al mismo de su hábitat lo que significa desterrarlo. Respecto a la forma en la que pensamos sobre la variedad de identidades territoriales, hace que exista una re-significación. Donde lo importante se encuentra en la relación del sujeto y el valor cultural, así como de su entorno en cuanto al animal y su hábitat dentro del Arte.

²⁷⁶ SAUVAGNERGUES, Anne. "Deleuze, del animal al Arte". Amorrortu: Buenos Aires. 2006, pp.1-168.
DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Félix. "Rizoma: Introducción". Pre-textos: Valencia. 1977, pp.1-64.

La desterritorialización animal es la variedad de encuentros con él mismo dentro de nuestro mundo. Es decir, es entender los cambios respecto a los encuentros que ocurren en lugares concretos y con sujetos determinados. Es alcanzar los debates con relación a la frontera, a la propia descontextualización, a la coacción, a la homogenización.

Un primer contacto físico se realiza observando al mismo en su entorno natural, pudiendo ser más tarde contemplado tanto física como simbólicamente en el espacio de la galería. Esto puede suponer una problemática con el animal, dentro de un espacio diseñado no especialmente para su bienestar. En muchos planteamientos artísticos en la búsqueda del animal aparece una característica estructural de las relaciones humano-animal: precisamente la muerte de los mismos como desterritorialización contemporánea. Ese ser desterrado en el espacio de la galería y su muerte ha supuesto una gran polémica dentro de la práctica artística contemporánea.

En esta forma de actuación, por un lado, se saca al animal de su entorno natural con lo cual se crea la desterritorialización. Y por otro, se incorpora al espacio de la galería suponiendo esto la reterritorialización.

En otras palabras, la territorialidad dentro del Arte, no significa suplantarse las características naturales por otras artificiales, más bien es situar al mismo bajo una visión y un control persistente.

En relación con este tema, según Anne Sauvagnargues, Gilles Deleuze afirma que:

No existe territorio sin un vector de salida de este mismo, y sin un esfuerzo por reterritorializarse en otro lugar o en otra cosa y, junto a Félix Guattari acuña un concepto clave, el de la desterritorialización, difícil aunque, como él mismo señala, con precedentes en la literatura, en el término outlandish, empleado por Herman Melville, autor de Moby Dick²⁷⁷.

Al respecto de lo que escribe Anne en la cita, tenemos que ver que el principal inconveniente de la desterritorialización del animal, no es solamente respecto a lo físico. También lo es a nivel del pensamiento humano, ya que el animal nunca descansa, siempre se halla al acecho, en cualquier tipo de lenguaje.

El ser humano se encuentra forzado a posicionarse en el límite, es decir, a identificar al ser vivo y casi a reconocerse a él mismo como un animal. Son las relaciones empáticas que tienen los cazadores. El cazador se tiene que situar en una posición respecto de la manada, sea fuera, al lado o en el centro de la misma, ya que de alguna manera el ser vivo debe ser separado de su propio rebaño o manada. Esto provoca en el animal una respuesta alarmante y directa en cuanto a su territorio, debido a las nuevas construcciones arquitectónicas que se generan.

²⁷⁷ SAUVAGNERGUES, Anne. "Deleuze, del animal al Arte". Amorrortu: Buenos Aires. 2006 .p.73.

Tanto la trampa [§CAP.2.3.1.1.] que es un mecanismo estratégico plástico muy utilizado en el espacio expositivo contemporáneo, como la propia muerte, son elementos importantes dentro de la desterritorialización.

El concepto de la desterritorialización utilizado con el animal tiene un significado de apoderamiento y transformación puntual de su identidad, como indica Félix Guattari²⁷⁸. Este devenir de la imagen del animal muerto en el Arte [§CAP.4.], dentro de la sociedad contemporánea, desvela la transformación del pensamiento anómalo de la conciencia humana. Podemos contemplar el comportamiento de los mismos en áreas como en la etología animal, donde se experimentan signos y espacios propios del sujeto en sí. A su vez, dentro de la morfogénica podemos observar el desarrollo cambiante de dichos seres vivos dentro de un territorio mediante la memoria, un ejemplo serían las migraciones de los animales, como los elefante. Esto proyecta un devenir constante de su imagen y resulta necesario observarlo para su representación. De modo que, Samuel Butler escribe: “*el animal entero es sólo una especie de media proporcional entre su casa y su alma, y que nadie puede decir dónde termina la casa y dónde empieza el animal*”²⁷⁹. Medio y animal constituyen así una característica particular y definida por sus composiciones de relaciones y sus afectos, que diseñan en el medio un territorio expresivo.

El Arte debe ser entendido rigurosamente como una circulación intercambiable de afectos y preceptos en este plano. Es preciso aprender la relación expresiva en el nivel de esta etología. Así el Arte aparece como un fenómeno vital, como un fenómeno de desterritorialización: Deleuze propone una *bio-estética*²⁸⁰. Podemos entender que generalmente el Arte no es la expresión de lo vital del ser humano, sino el medio o la territorialización que marca el espacio de quien lo utilice. La síntesis del espacio convierte la imagen del animal en hábito o tema dentro del mundo del Arte, dándole al artista nuevas identidades. La territorialización se manifiesta como un elemento cambiante, que no deja de existir y que influye en el nivel de vida del animal. El Arte se debe pues a ese factor de territorialización²⁸¹. El territorio deja ver el efecto del Arte, supone un devenir-expresivo de materias y cualidades, sin desprenderse del medio. Lo que existe es la captura territorializante de las materias de expresión, que toma las materias disponibles para volverlas expresivas. Así pues, la cualidad es apropiativa al agenciamiento territorial.

²⁷⁸ DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Félix. “Rizoma: Introducción”. Pre-textos: Valencia. 1977. pp.1-64.

²⁷⁹ BUTLER, Samuel. “Erewhon: o al otro lado de las montañas”. Akal: España. 2012. p.103.

²⁸⁰ DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Félix. “Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”. Pre-Textos: Valencia. 1997. p.67.

²⁸¹ *Ibidem*, p.68.

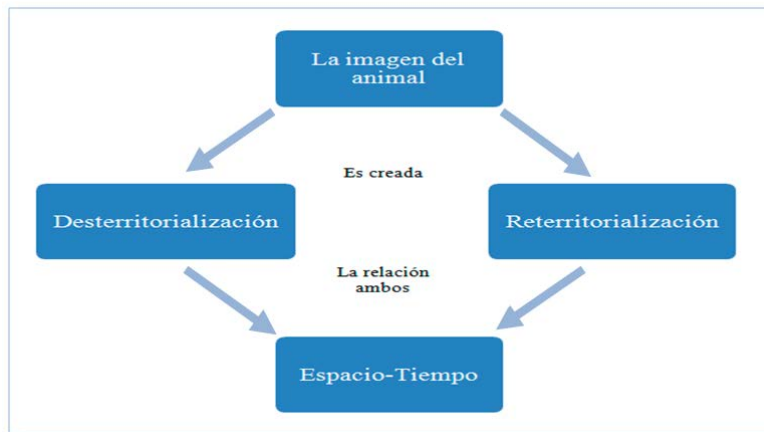


Fig.3.5. Elaboración propia, Desterritorialización, 2020.

Para concluir, esa característica particular desterritorializada, que mencionábamos anteriormente, compone con sus propios medios materiales, devenires, una captura de los modos de estabilización, consolidación y conservación de las culturas. Donde el animal entra en las composiciones del Arte por su condición de anómalo. La propia subjetivación es proyectada en el mismo como si de un laboratorio experimental se tratase, dándole así un valor crítico, clínico y político. Creando nuevas formas de hacer y de relacionarse con el animal. Como resultado, la desterritorialización del animal dentro del espacio de la galería puede ser fatal o al menos traumática.

3.3.1.1. PRESENTACIÓN DEL ANIMAL VIVO EN LA GALERÍA.

El Arte Contemporáneo opera sobre la realidad. Ahora la imagen de dichos seres no está pintada, esculpida o dibujada. Su tratamiento contemporáneo ha cambiado y su imagen se encuentra encerrada, atada o muerta dentro del espacio artístico. El nuevo significado provoca reflexiones en el espectador, debido a que el cuerpo del animal sirve como material artístico dentro de la realidad. Dicha imagen del ser vivo presentado se articula tanto en el modo de hacer de los artistas como en el soporte utilizado. En el Arte Contemporáneo, sin embargo, la idea de presentación del animal dentro de los espacios expositivos significa estar vivo o muerto, en un encuentro con el ser humano. Modificando de esta manera los significantes que hasta el momento se tenían ante sus representaciones. La presentación del animal en diferentes estados, tanto vivo, muerto como en putrefacción.

Dos ejemplos muy específicos de cómo el ser vivo es presentado en la galería son: el primero la obra *Untitled* de Jannis Kounellis (1969)²⁸² organizó una exposición en la Galería L'Attico de Fabio Sargentini en Roma, donde expuso doce caballos atados a las paredes del espacio de la galería, como si de un cuadro se tratara.



Fig.3.6. *Untitled* (1969), Jannis Kounellis

Los caballos fueron presentados físicamente, con sus respectivos olores, movimientos, huellas y desechos en la galería, provocando todo un desafío a los espectadores y a la vez un reto para el artista.

Esta obra tuvo gran repercusión dentro de la Historia del Arte, ya que durante siglos tanto en la pintura como en la escultura la representación del animal, en este caso el caballo, siempre había sido un elemento iconográfico importante y tratado de manera irrefutable. De alguna manera, al presentar al animal de esa forma ante el público causó una ruptura con la forma rígida académica de representar la naturaleza muerta por esta viva. Aportando una nueva redefinición tanto en teorías, técnicas, materiales, así como los propios límites del Arte Contemporáneo ya que hasta el año 1960, la presencia del ser vivo dentro del espacio galería era algo insospechado. Dicha obra ha sido expuesta varias veces, una en 1976 en la Bienal de Venecia y otra en 2006 en el Museo de Arte Donna Regina (MADRE) en Nápoles. En la cual, se utilizaron catorce caballos con una duración de quince días, debido a la polémica creada por los críticos de Arte con respecto a la protección y respeto a los animales. En el otoño del mismo año se expuso en la feria de Art Cologne, donde también se levantaron ciertas polémicas²⁸³. Indiscutiblemente, aún con el paso del tiempo, la instalación de Kounellis sigue causando debate entre quien lo venera y quién no. Podemos hablar de una obra con gran repercusión y vida, tanto reflexiva como materialmente.

En esta obra titulada *I Like America and America likes me* (1974) de Joseph Beuys²⁸⁴, encontramos otro ejemplo del encuentro entre el animal y el ser humano, en el que contemplamos una actitud de resistencia entre ambos y a su vez con carácter metafórico.

²⁸² MARIANI, Nicola. "Los caballos de Kounellis". Revista. Palabrería: Oviedo, N° 1. 2011. pp.14-16.

²⁸³ MARIANI, Nicola. "Los caballos de Kounellis". Revista. Palabrería: Oviedo, N° 1. 2011. pp.14-16.

²⁸⁴ DELGADO, Gerardo y SEVILLA, Soledad. "Joseph Beuys. Nueve acciones fotografiadas por Ute Klophaus". Fundación Caja de Pensiones: Barcelona. 1985.pp.1-46.

Esta performance se realizó en la galería Rene Block del barrio neoyorkino del Soho, pero realmente su inicio fue cuando Beuys se sube en el avión en Düsseldorf Alemania hasta Nueva York.

En la salida del avión, el artista estaba cubierto por una manta de fieltro. Simbolismo del accidente en avión que sufrió en la guerra y que fue curado por una tribu que le envolvía con este material y grasa. A continuación, fue recogido por una ambulancia que le llevaba hasta la galería. Durante siete días convivió con un coyote vivo, un bastón, un triángulo de música, guantes, una linterna y un periódico llamado Street Journal. Toda la escena estaba separada del público por una valla metálica. Beuys toma el papel de sanador de la sociedad americana. Tanto él como el coyote, que tienen connotación con la supervivencia y las culturas primitivas americanas, interactúan con los diferentes objetos basados en el capitalismo y el consumismo. Joseph Beuys²⁸⁵ utiliza el ready-made de Marcel Duchamp una y otra vez integrando elementos en sus obras. Es frecuente observar referencias de culturas primitivas, el chamanismo, la medicina, la filosofía, la botánica, la zoología, el cristianismo, o la historia con una intencionalidad de crear un mundo mejor para el hombre. Sus obras se tienen que tomar como un punto de salida, para que el público pueda reflexionar sobre los diferentes temas de los que trata.



Fig.3.7. *I like America and America likes me* (1974), Joseph Beuys.

Posiblemente siendo referentes inmediatos para posteriores artistas como es el caso de Pilar Albarracín y su obra *She-Wolf* (2006) con una duración de 2'45''. Esta performance²⁸⁶ nos habla de la relación de un animal salvaje (el lobo), su no domesticación y el hombre. De alguna manera existe la figura del animal asociado con la muerte, el orgullo y la valentía. Está escenificado con un picnic, entre la artista y la loba, siendo testigo el espectador. Al beber el vino y compartir la carne cruda con la loba, como dice Donna Haraway: “*se produce la domesticación que la convivencia les da*”²⁸⁷.



Fig.3.8. *She-Wolf* (2006), Pilar Albarracín.

²⁸⁵ *Ibidem*, pp.1-46.

²⁸⁶ ALBARRACÍN, Pilar. (30/01/2018) “She Wolf” 2006. Recuperado el (08/06/2019) de <http://www.pilaralbarracin.com/fotografias/fotografias9.html>

²⁸⁷ HARAWAY, Donna. “The companion Species, Manifiesto, Dogs, People and Significant Otherness”. Prickly Paradigm Press: Chicago. 2003. p.28.

No obstante, este acercamiento a la figura del lobo como “*el animal soñado*” por Kafka²⁸⁸, nos hace dudar de si dicho ser vivo es realmente quien nos quiere amaestrar.

Podemos decir que los diferentes artistas empezaron a trabajar en dos caminos diferentes con respecto al animal. Por un lado, algunos se comprometen en la investigación del ámbito de la presentación. Mediante la identificación de nuevas formas de animales que capturar a través de los nuevos y viejos medios, pero con la ayuda de abrazar y desafiar a la vez el pensamiento filosófico. Y por otro lado, los artistas que tratan de explorar más a fondo la dinámica del encuentro a través de la emoción de la muerte.

Finalmente, podemos ver como los artistas rompen con lo ya establecido en el marco artístico para presentar sus obras entorno a lo que se conocía como la escultura, el dibujo o la pintura. Estos artistas fueron más allá y crearon marcos más grandes usando las propias salas de exposición donde mostraron a los seres vivos tal y como eran dentro de una escena. En cierta medida, valorar o apreciar las formas, los materiales, o ese mismo encuentro entre espectador y obra suponía un avance artístico, dentro de un discurso que lo abalaba. Ciertamente la naturaleza (el animal) resulta ser un recurso para los artistas para conectar las sociedades y la actualidad dentro del mundo del Arte.

3.3.1.2. CICLOS DE VIDA Y MUERTE ANIMAL EN LA GALERÍA.

Ahora bien, ¿Cómo puede o debe el artista presentar la muerte animal? ¿Por qué estamos tentados a mirar? Si miramos, ¿Qué estamos buscando? La muerte del animal ¿Es necesaria para explorar la fascinación humana por su supremacía, el poder y la muerte? o ¿Tales impulsos pueden ser explorados por otras vías artísticas que no requiera de la muerte?

En 1990 Damian Hirst con su obra *A Thousand Years*²⁸⁹ dejaba ver la sucesión de nacimientos y muertes de insectos como un autónomo ciclo de vida. Esta instalación escultórica trataba de una gran vitrina dividida en dos partes. Los gusanos nacían y salían de una caja blanca, metamorfoseándose en moscas adultas y alimentándose posteriormente de una cabeza de vaca cortada que estaba situada en un segundo cubo de cristal.

En la parte superior, de este segundo cubo, había colgado un electrocutor de insectos, que servía como final para la mayoría de los insectos alojados en la pieza.

²⁸⁸ BORGES, Jorge L. “Manual de zoología fantástica. Un animal soñado por Kafka”. Fondo de cultura Económica: México.1999. p.21

²⁸⁹ HIRST, Damian. (2/02/2018) “A Thousand Years” 1990. Recuperado el (06/06/2019) de <http://www.damienhirst.com/>



Fig.3.9. *A Thousand Years* (1990), Damian Hirst

Dicha obra se movió con frenesí por los medios de comunicación del Reino Unido, lo que impulsó *A Thousand Years*²⁹⁰ a las páginas de la prensa sensacionalista, como un ejemplo de Arte repelente. En la concepción de Hirst, las moscas simbolizan al pueblo. El sistema cerrado refleja nuestro mundo con su funcionamiento mecanicista. A través de un micro universo donde aparece una cabeza de vaca en un principio viva, donde las moscas se alimentaban ponían los huevos y posteriormente estas morían electrocutadas por la lámpara anti-insectos²⁹¹. Se observó que en su primer periodo de instalación, al menos habían existido sesenta generaciones de moscas. También se creó cierta controversia por el uso inicial de una cabeza de vaca real. Y pronto fue reemplazada por una cabeza disecada, creada por la artista Emily Mayer. Hirst presenta la muerte del animal, en el caso de la mosca, como un propagador de enfermedades para la sociedad, que hay que eliminar. Culturalmente esto ha sido considerado como significativo común de plaga.

Como habíamos visto, la muerte de insectos es aceptada y justificada en cierta forma. Sin embargo no lo es en peces o en mamíferos, y como hemos dicho previamente, esta actitud se aplica más allá de donde está teniendo lugar la muerte en el nombre del Arte. En este caso, ha de reconocerse que la misma no es mediatizada. Sino presentada frente a los ojos de la audiencia, mediante el ruido que produce la electrocución. Sin embargo, ¿Por qué sería sorprendido alguien ante el silencio que acompaña a este acto? ¿Sería hipócrita señalar con el dedo a Hirst por matar insectos cuando es exactamente lo que cada uno, en algún momento, hace sin pensar mucho en ello? Al final del film *Psycho* de Hitchcock, Norman Bates, ventriculizando a su madre dice: “Dirán, ¿Por qué no quería incluso matar una mosca?”²⁹². Ante esta frase pensamos que la muerte de la mosca, indica el signo de violencia más fácil que uno puede cometer, siendo algo normalizado en cualquier cultura. En este hecho, Bates no aplasta la mosca rompiendo así la idea común.

²⁹⁰ BROGLIO, Ron. “Surface Encounters. Thinking with animals and art”. University of Minnesota: EE.UU. 2011.P.59.

²⁹¹ *Ibidem*, p.62.

²⁹² HITCHCOCK, Alfred [Productor-director]. “Psicosis”. [Película] EE.UU.1960.

Prosiguiendo con Hirst, en 1991, en su primera exhibición en solitario en Londres, con *In and Out of Love*²⁹³ continuó su experimentación con los insectos, incluyendo la presencia de mariposas tropicales vivas. El espectáculo fue instalado en dos pisos de una tienda vacía. Dicha instalación escultórica se situaba en la planta superior que albergaba flores, cuencos con agua azucarada y lienzos blancos con crisálidas atadas. De las cuales nacían exóticas mariposas, se apareaban, ponían huevos y se morían. En la planta de abajo, los lienzos presentaban las mariposas muertas incrustadas en campos monocromáticos de brillante viscosa pintura casera, cumpliendo un papel estético estático. Contraponiendo un plano físico sustituto al plano de representación tradicional (lienzos).

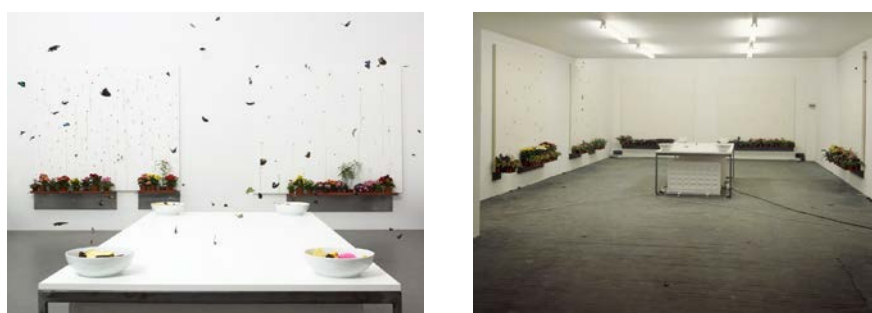


Fig.3.10. *In and Out of Love* (1991), Damien Hirst.

Desde este ángulo, el trabajo principalmente parece comentar la aversión postmoderna por la presentación en el Arte. Calculando de nuevo, de forma más bien dramática, su privilegio de lo real. Este encuentro con las mariposas es diferente del encuentro del tradicional clavado proporcionado por el gabinete de entomología. Estas circunstancias nos recuerdan que esta muerte está también institucionalizada. Sin embargo, evocan dos sensaciones casi opuestas: Las mariposas apuntan a preservar el cuerpo en su perfecta belleza, mientras que las moscas apuntan a la desintegración del ser como cuerpo envilecido [§CAP.4.3.2.2.].

En este tipo de trabajos artísticos somos conscientes de que existe un ciclo vital en el que vemos todo el transcurso de la vida animal, desde que nace hasta que muere. Una de las presentaciones del animal de manera natural y la otra de manera artificial, es decir, por la mano del hombre. Yendo más allá de este proceso vital podemos apreciar, de alguna manera, el nacimiento de un ser vivo siendo una creación nueva, es decir, la imagen original por excelencia. Las imágenes de los animales surgen y son transformadas acorde va pasando el tiempo de los mismos. La diferencia que podemos encontrar entre la representación y la presentación de la imagen del animal se puede enfocar al grado de iconicidad del que nos hablaba Villafañe [§CAP. 3.1.1.], es decir, la existencia de diferentes estados de iconicidad

²⁹³ HIRST, Damian. (2/02/2018) "In and Out of love" 1991. Recuperado el (06/06/2019) de <http://www.damienhirst.com/>

dentro del grado más alto como el número (11) donde aparece presentado tanto vivo, muerto o putrefacto.

Finalmente, cuando el ser vivo muere surge una nueva imagen revelando así lo volatilidad de la vida con nuevos significados, dentro de un espacio-tiempo. De esta manera, los ciclos de vida y muerte son instantes de mayor o menor percepción. Tanto para artistas como para biólogos suponen un espacio de investigación, que posteriormente nos enseñan visualmente al animal.

3.4. CONCLUSIONES

En esta investigación la imagen resulta ser tan natural como la propia naturaleza. Tiene un carácter efímero y se transforma. Lo que entendemos como desarrollo en su propia esencia, tiene un cierto paralelismo con la evolución natural de los animales.

Las imágenes representan la realidad, los pensamientos y los convencionalismos de la representación de una misma realidad (objeto), siendo estas mismas generadas mediante las experiencias vividas del sujeto-creador.

Las imágenes nos ofrecen información, es decir, nos hablan. Pueden ser materializadas plásticamente mediante diferentes estrategias artísticas. Desde tres puntos clave como la óptica, la ontología y la cognición. Sabemos que esta percepción se siente mediante los sentidos y hay que tener en cuenta el propio entorno cambiante. Ya que como buenos observadores tendremos que captar todos los detalles para sacar finalmente la imagen deseada.

Entendiendo la imagen en sí misma, nos centramos en la búsqueda de la imagen del animal en la Historia del Arte y contemplamos que existen dos fenómenos: la representación y ya sobre los años sesenta la presentación del mismo en diferentes estados de iconicidad tanto vivo, muerto como en putrefacción.

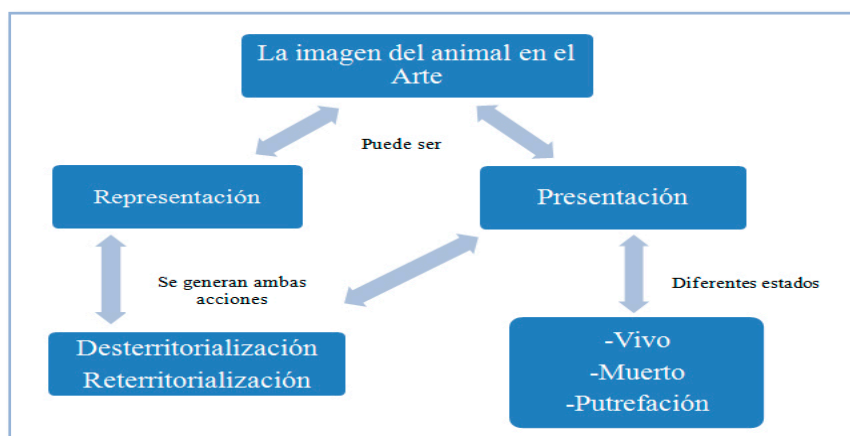


Fig. 3.11. Elaboración propia, Imagen del animal, 2020.

Esta imagen conlleva una interacción y una evolución entre el humano y el animal, lo que se plasma en las propias imágenes. En este momento entra en juego el término desterritorialización animal que es entendido como ese cambio del mismo de un territorio a otro. Es decir, se destruye una imagen para generar otra. De algún modo, estos cambios adquieren valores críticos, políticos y artísticos donde se crean nuevas formas de hacer y de relacionarse con el mismo.

Los espacios se transforman para dar lugar a estos procesos de creación como es el caso de la galería de Arte. Donde el animal entró por primera vez y cuestionó todo lo aprendido hasta el momento. Su nueva imagen dentro del Arte dirigió un nuevo modo de hacer, trastocando y reelaborando la percepción del mismo. Incluso su presencia trastocó su perdurabilidad, en la que en ocasiones se encuentra al ser vivo y en otras circunstancias muerto, o la misma evolución.

Esta nueva imagen del animal en el Arte nos traslada a un nuevo cambio, donde tiene lugar el espacio-tiempo del mismo. En definitiva, este paradigma recoge varios modelos de un nuevo hacer y una nueva percepción en el Arte, creando un antes y un después respecto al animal.

4

**LA MUERTE COMO RECURSO Y
PROCESO DE CREACIÓN EN EL
ARTE CONTEMPORÁNEO**

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.LA MUERTE COMO RECURSO Y PROCESO DE CREACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO... | 133 |
| 4.1.La muerte en directo del animal en la galería..... | 135 |
| 4.2.La muerte del animal como registro..... | 141 |
| 4.3.Presentación del Animal Muerto..... | 150 |
| 4.3.1.Deformación de la forma..... | 159 |
| 4.3.2.La taxidermia: La Taxidermia Chapucera..... | 161 |
| 4.3.2.1.La taxidermia chapucera..... | 166 |
| 4.3.2.2.El cuerpo envilecido: El despojo..... | 172 |
| 4.4.Conclusiones..... | 180 |

4. LA MUERTE COMO RECURSO Y PROCESO DE CREACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

En este cuarto capítulo, presentamos dos aspectos conceptuales en relación con la utilización del verbo matar en un antes y un después. Por un lado el acto de matar como recurso de creación por los artistas. Y por otro lado, la muerte como imagen, signo y metáfora del animal en el Arte Contemporáneo.

Se entiende que la muerte o la acción de matar antropológicamente²⁹⁴ puedan situarse como una brecha en la conciencia humana provocando formas en su imaginario. Es decir, se separa o desconecta como especie y también de su destino natural. De algún modo, busca integrar la muerte como algo artístico y plástico elaborando mitos sobre su contingencia. Thomas de Quincey en su ensayo *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes* publicado en 1827 en la revista Blackwood, escribe:

Los miembros de La Sociedad de Conocedores del Asesinato se declaran curiosos de todo lo relativo al homicidio, amateurs y dilettanti de las diversas modalidades de la matanza, aficionados al asesinato en una palabra. Cada vez que en los anales de la policía de Europa aparece un nuevo horror de esta clase se reúnen para criticarlo como harían con un cuadro, una estatua u otra obra de Arte²⁹⁵.

Ante esta cita Thomas de Quincey lo que pretende en su obra es entender la muerte como un espectáculo digno de ser visto y gozado. Es decir, enfocarlo como una obra de Arte dejando de lado lo moral y lo abstracto del mismo e interesarse por la materialidad que lo compone. No obstante, nos encontramos con la composición de la propia muerte (asesinato) siendo necesario un diseño, unos sujetos, una disposición de lugar o territorio de los sujetos, luces, sombras, etcétera que son indispensables para tal fin. Por ello, podemos hablar que la muerte (si no es posible ayudar a las víctimas) es un proceso creador en el que son necesarios una serie de recursos como en el caso que nos ocupa, el animal, para representar o presentar la imagen del animal muerto.

Edward Taylor en su libro²⁹⁶ nos revela que la muerte sostiene dos explicaciones respecto al ser humano. La primera para entender la religión y veneración a los muertos. Y la segunda que el hombre posee alma. Freud en su texto *De guerra y muerte. Temas de actualidad* redacta:

²⁹⁴ JIMÉNEZ, Ricardo. “¿De la muerte (de)negada a la muerte reivindicada? Análisis de la muerte en la sociedad española actual: muerte sufrida, muerte vivida y discursos sobre la muerte”. [Tesis doctoral]. Universidad de Valladolid, Valladolid. 2012. pp.30-40. Recuperado el (15/08/2018) de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/979>

²⁹⁵ DE QUNICEY, Thomas. “Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes”. La Guillotina: México. 2021. Pp.10-11.

²⁹⁶ TYLOR, Edward. “Primitive Culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom” Vol.2. Harper and Row: Nueva York. 1958. Pp.120-35.

Mientras que cuando la muerte se nos es ajena, el sentido de inmortalidad nos permite entender según Freud que el mundo gira a nuestro alrededor, y que la muerte es un acto cotidiano pero impersonal ya que “nuestro inconsciente (...) no conoce absolutamente nada negativo (...) y por consiguiente tampoco conoce la propia muerte, a la que sólo podemos darle un contenido negativo. Entonces, nada pulsional en nosotros solicita a la creencia en la muerte”²⁹⁷.

Respecto a la cita observamos que la idea de la muerte es un principio activo importante en la construcción de la Historia de la sociedad. Esta misma adapta al individuo frente a la muerte. En otras palabras, la sociedad se conforma mediante la misma²⁹⁸. Volviendo a la idea de reconectar este acto de matar como recurso de creación y la muerte como imagen, signo y metáfora dentro de la sociedad se entiende básicamente que está ligado a lo cultural del ser humano. Por ello, conceptualizaremos las propuestas artísticas en tres bloques: la primera la acción como símbolo y metáfora (siendo la muerte en directo del animal en la galería). La segunda la representación de la acción (siendo la muerte del animal como registro). Y la tercera la taxidermia como método y proceso de creación artística (siendo la presentación del animal muerto). Algunos destacados artistas hacen uso de la imagen del animal muerto, como por ejemplo: Robert Rauschenberg, Joseph Beuys, Mark Dion, Damien Hirst, Karen Knorr, Hiroshi Sugimoto, etcétera.

En este último bloque, la taxidermia como método y proceso de creación artística nos encontramos con la presentación del animal muerto, donde veremos la deformación de la forma del cuerpo del mismo y de su transformación. Mediante el uso de la taxidermia hallaremos la taxidermia chapucera, como concepto del tratamiento a los cuerpos de los animales, visto no como un acabado imperfecto, sino buscando otros tipos de enfoques, los cuales salen de la idea principal sobre la taxidermia tradicional.

Además hablamos del cuerpo envilecido, del cadáver como despojo en este hacer artístico, llevado a cabo por algunos artistas. Finalmente, se busca la manera de repensar en nuevos procesos de creación haciendo uso de dichos seres vivos como recurso para llevar a cabo la representación y la presentación de la imagen del animal muerto en el Arte Contemporáneo. Lo que da lugar a una transformación de la idea que se tenía de ellos, asimismo también cambia la elaboración plástica surgida del repensar dentro de la relación humano-animal.

Finalmente, en este desarrollo conceptual observamos que la muerte se divide en dos facetas tanto la acción de matar como la imagen del animal muerto. Esto da lugar a diferentes procesos creadores donde son elaboradas plásticamente una variedad de resultados artísticos

²⁹⁷ FREUD, Sigmund (1979) [1915] “De guerra y muerte. Temas de actualidad.” Obras completas, volumen 2, Buenos Aires, Amorrortu, pp.297-298.

²⁹⁸ JIMÉNEZ, Ricardo. “¿De la muerte (de)negada a la muerte reivindicada? Análisis de la muerte en la sociedad española actual: muerte sufrida, muerte vivida y discursos sobre la muerte.” [Tesis doctoral]. Universidad de Valladolid, Valladolid. 2012. pp.615-619. Recuperado el (15/08/2018) de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/979>

utilizando tanto la taxidermia, el cuerpo envilecido del animal o el registro de la imagen del animal en vídeo o film como recurso.

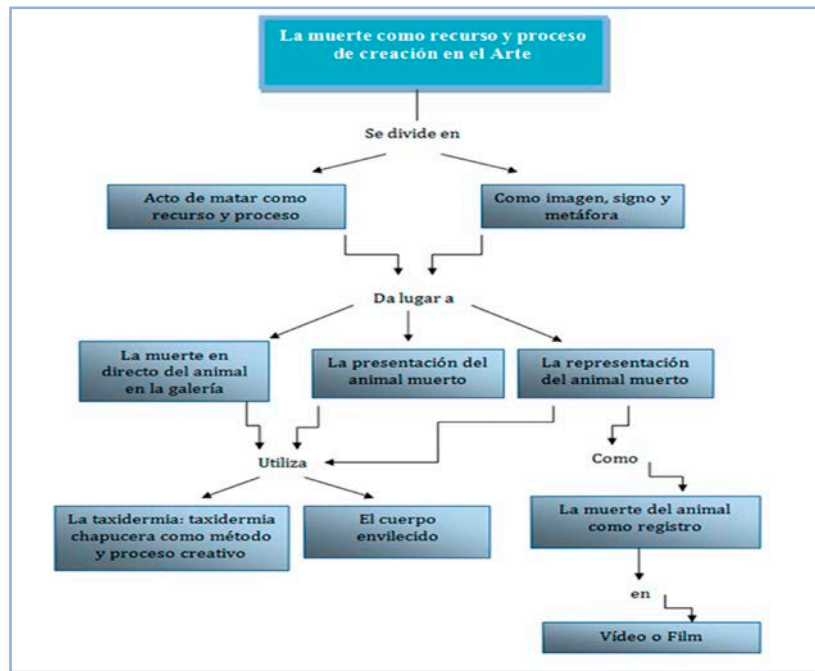


Fig.4. Elaboración propia, La muerte como recurso y proceso de creación en el Arte Contemporáneo, 2020.

4.1. LA MUERTE EN DIRECTO DEL ANIMAL EN LA GALERÍA.

El artista americano Newton Harrison planteó electrocutar un pez gato en su instalación *Portable Fish Farm* de 1971, en la Galería Hayward en Londres. Esta obra contaba con tanques de agua que en su interior albergaban 135 peces gato, 96 ostras, 11 langostas, 2 cangrejos de río e innumerables camarones.

En la apertura de la instalación, 35 peces gato fueron electrocutados, para ser servidos a los invitados como comida en el coctel. El artista explicó que su pieza versaba acerca del ciclo de la vida (Harrison, 1971). Dicha instalación escultórica trata de explicar que el animal en el tanque de la granja de peces portátil pertenece a lo que culturalmente entendemos como una especie comestible. Y como tal, esta muerte ocurre a gran escala cada día fuera del Arte y es aceptable moralmente.



Fig.4.1. *Portable Fish Farm* (1971), Newton Harrison

El banquete tuvo lugar en la galería y dicha muerte en directo no solo ocurrió en nombre del Arte, sino también en adhesión a la norma de la acción de matar para consumición. Hubo

alguna polémica respecto a la pieza²⁹⁹. Ante lo que nos dice el propio artista, dentro del espacio de la galería, la propia muerte en directo desempeña un papel como catalizador desmedido ante las respuestas. Por ejemplo, millones de bovinos se matan para consumo humano, pero un animal matado en el espacio performático crea una fuerte respuesta del público. La razón para esto debe buscarse en la secular separación entre el Arte y las necesidades primarias. La idea de que no es necesario matar en el nombre del Arte, como lo es para comer. Observar cómo se mata al ser vivo delante de nuestros ojos lleva a un sentimiento primitivo de excitación, uno que encontramos particularmente difícil de justificar y que funciona como atracción abrumadora. La posición del espectador es más reivindicativa en esta realidad, que cuando alguien se sienta frente a un filete. No obstante, en esta obra escultórica donde nos encontramos con la acción de matar como símbolo y metáfora nos puede recordar a los viveros que encontramos en zonas costeras de restaurantes donde los seres vivos se encuentran en espacios acotados y permanecen a la merced de los comensales. Siendo algo culturalmente aceptado y normalizado. ¿Qué diferencia existencial observas? Aparentemente, desde una materialidad plástica todo es similar pero desde una perspectiva conceptual e incluso dentro del discurso observamos que dicha acción simbólica y metafórica crea en el espectador-comensal una participación necesaria para concluir la pieza artística siendo visible la propia muerte del animal en directo. Lo cual en un restaurante dicha acción normalmente es más privada, como comensal ves al ser vivo dentro del vivero y cuando lo sirven es culturalmente una nueva imagen del animal muerto.

En esta conceptualización paralela encontramos a Huang Yong Ping, un artista francés de origen chino, fundador del grupo Xiamen Dada a comienzos del año 1980 y cuyas obras a menudo causan una gran controversia.

Las instalaciones de Yong Ping están diseñadas para desafiar y golpear las expectativas de la audiencia en el Arte y las experiencias que esto proporciona. En su retrospectiva, *The House of Oracles* en Vancouver en el año 2007, la *Sociedad Humana* y la *Sociedad Columbia Británica* lideraron una protesta pública, debido a lo cual le obligaron a destituir a los animales de su exposición, en favor de la prevención y protección de la crueldad ejercida sobre los mismos³⁰⁰.

²⁹⁹ THE HARRISON STUDIO. "Portable Fish Farm". 1971. Recuperado el (18/03/2020) de <http://theharrisonstudio.net/portable-fish-farm-survival-piece-3-1971>

CORTÉS, Concepción. 2015. "Fundamentos biológico de la creación: Animales en el Arte y Arte Animal." [Tesis doctoral] Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. (2015). Pp.147-148. Recuperado el (12/06/2020) de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/672482>

³⁰⁰ GIONI, Massimiliano. (01/09/2007). "Donde las cosas salvajes son animales." Londres: Museo Tate Modern. Revista: Donde viven los monstrous. Etc N°11. Recuperado el (18/03/2020) de <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-11-autumn-2007/where-wild-things-are>

La instalación escultórica se llamaba *Theatre of the World* (1993), consistía en un armario con forma de caparazón de tortuga. Estaba cerrado con una tapa de cristal transparente y a través de la cual se podían ver a los animales, tales como: reptiles, anfibios e insectos que compartían un espacio en común. Estos animales vagaban, luchaban y se devoraban entre ellos.



Fig.4.2. *Theatre of the World* (1993),
Huang Yong Ping.

El resultado para el visitante era una gran variedad de reacciones disonantes³⁰¹. La reacción ante ello puede ser repelente, lo que conlleva a la indiferencia por la vida de ese animal. Unos son testigos de alguna reacción y otros simplemente sienten asco por el mal gusto que la obra representa para ellos. En las obras anteriormente mencionadas [§ Fig.4.1. Fig.4.2.], las escenas de vida y muerte animal se entienden como una alegoría de la propia condición humana. Es decir, capturan y apuntan a la esencia de la lucha por el poder experimentado en nuestras vidas diarias. Las diferentes variedades de seres vivos representan metafóricamente [§ CAP.2.2.1], las distintas clases sociales humanas proporcionando una representación de las tensiones y condiciones que forman la sociedad humana contemporánea.

Cabe mencionar, lo que los activistas escribían “¿*existe la importancia del bienestar animal en la obra de Yong Ping?*” A lo cual Yong Ping contestó: “*violentemente interfiere con los derechos de una obra de arte a ser exhibida libremente*”³⁰².

Indudablemente, sobre lo expuesto podríamos decir que uno de los puntos clave del Arte es la finalidad el ¿Para qué? y otro sería el ¿Cómo? Posiblemente nos conduce hacia algo inaudito e inesperado para nosotros en la exhibición de la obra artística. Yong Ping presenta a los animales que se pelean y mueren como símbolo y metáfora [§ CAP.2.2.1] de la sociedad. Esto podemos equipararlo a los espectáculos que se daban en los circos romanos, para contrastar que, efectivamente, la visión de sangre, vísceras, la violencia, atrae a un tipo de espectador. No obstante, las consideraciones éticas [§ CAP.2.2.2.1] respecto al uso de los seres vivos en el espacio de la galería, necesita de un debate: ¿Hasta dónde deberíamos estar autorizados a ir en orden a satisfacer esta curiosidad? ¿Hasta dónde nos lleva nuestro egocentrismo, como artista, en orden a justificar la acción de matar animales por el valor atribuido al propio descubrimiento? Igualmente, la contextualización socio-histórica proporcionada por Yong Ping sólo disfraza la real aceptación de lo que tratan estas piezas. De

³⁰¹ HUANG, Yong Ping. “Theatre of the World” (1993), Recuperado el (18/05/2019) de <https://publicdelivery.org/huang-yong-ping-theater/>

³⁰² GIONI, Massimiliano. (01/09/2007). “Donde las cosas salvajes son animales.” Londres: Museo Tate Modern. Revista: Donde viven los monstruos. Etc N°11. Recuperado el (18/03/2020) de <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-11-autumn-2007/where-wild-things-are>

alguna manera, nos encontramos ante un proceso creador donde la muerte como acto o la imagen del animal muerto repercuten plásticamente y en ocasiones moralmente en el espectador que lo contempla. Dando lugar a una especie de parálisis visual ante un suceso que reclama la imposibilidad de reacción del espectador encontrado con los impulsos morales que le sugiere.

Por su parte, Marco Evaristti, un artista que ha hecho de la acción polémica su principal habilidad artística, produjo en el año 2000 *Helena*, una obra que nos permite investigar estos aspectos. La instalación movilizó a los militantes de los derechos del animal y al público en general como nadie lo había conseguido anteriormente, Evaristti fue acusado en muchos países de múltiples delitos de crueldad animal³⁰³.

Esta obra se inspiró en el famoso *Experimento Milgram*³⁰⁴ año 1963 (psicología general), donde la voluntad de los participantes era manipulada para obedecer a una figura con autoridad. Como resultado de la realización de unos actos, en los que estos entraban en conflicto con sus propios valores éticos.



Fig.4.3. *Helena* (2000),
Marco Evaristti.

Desde un territorio actual se puede considerar como un acto inmoral, que produjo innumerables estudios sobre la psicología humana. Un hecho que generaron libremente los participantes y a su vez cuestionaban sobre la ética de sus acciones.

La instalación escultórica de Evaristti basada en tal experimento, constaba de diez licuadoras Moulinex Optiblend 2000, cada una de ellas contenía agua y peces de colores. Esencialmente constituía un experimento. Su título hacía referencia a la Guerra de Troya, los peces de colores hacen referencia a la belleza de Helena y el mezclador sustituye a la máquina asesina de la guerra. De una forma diferente a algunos trabajos previamente tratados [Fig.4.1. Fig.4.2.], *Helena* no presenta directamente la acción de matar al animal. Por el contrario, lo que se ofrece a un miembro de la audiencia es la oportunidad de matar al ser vivo. Pero no es obligatorio participar directamente en este evento para comprender plenamente las cuestiones y reflexiones que suscita la obra. En ella, la muerte es inminente, pero también potencialmente ausente. Lo más acentuado de la pieza es la preocupación moral tanto atractiva como repulsiva, que crea instantáneamente en el espectador. Súbitamente,

³⁰³ EVARISTTI, Marco. "Helena" (2000), Recuperado el (20/05/2019) de <https://www.evaristti.com/helena-el-pescador-1>

³⁰⁴ TEZANOS, José Félix. "Los límites de la obediencia: consideraciones sobre el experimento de Stanley Milgram". Revista de ciencias sociales. N°12. 1976.pp.99-114.

frente a *Helena*, comenzamos por ser mirones pasivos, asesinos potenciales o moralistas inflexibles; ¿Cuál de los tres somos realmente? Algunas veces no seremos capaces de preverlo. No debemos de olvidar que *Helena* no es protagonista sino una víctima.

Evaristti afirma que “*Aquí uno puede ver al diablo, el sadismo, nuestro instinto animal, debido a que sabemos que si pulsamos el botón, hay una oportunidad de que pudiese trabajar*”³⁰⁵. En su trabajo ensayista titulado *Marco Evaristti and Open Work*, Ana Karina Hofbaner argumenta que “*el elemento participativo en el trabajo de otra forma escultural conduce a una modificación de la realidad, en lo que no aparece Evaristti como responsable, sino donde él traspasa los asuntos morales y éticos al observador*”³⁰⁶.

Surge la pregunta: Ya que el artista solo tiene protagonismo si hay oportunidad de matar, ¿Estará libre de responsabilidad moral? [§ CAP.2.2.2.1]. No se pudo evitar que el botón fuese pulsado más de una vez. Tras una denuncia en el año 2003, un juzgado de Dinamarca reguló que los peces no fuesen tratados cruelmente y que no prolongasen su sufrimiento. Es decir, los peces eran asesinados instantáneamente y humanamente. Así lo dictaminó el juez Preben Bagger³⁰⁷. Dicha provocación del acto de matar como recurso y proceso de creación, que deja el artista en manos del espectador, hace que valoremos más nuestros actos y seamos responsables ante ellos. No es simplemente apretar un botón y destruir una vida animal. Sino cuestionarse uno mismo que papel moral tomar, sabiendo o previendo que resultado plástico se va a generar.

Esta sentencia apoyó la creencia popular de que la masacre es tolerable y excusable siempre y cuando no haya sufrimiento, ya que esta es una circunstancia que puede estar o no presente a la hora de la muerte. Este caso llegó a los tribunales en Gran Bretaña, debido a que Peter Meyer del Trapholt Art Museum en Kolding, donde *Helena* fue exhibida por primera vez en 2000, se negó a pagar las 2000 coronas (180 libras) impuestas por la policía danesa. El argumentó que: “*Es una cuestión de principios. Lo correcto o no tiene derecho a ser creado o reflexionado, mediante el arte*”³⁰⁸.

Ante esta cita, en obras con un cierto parecido y paralelismo a la exhibición de *Helena*, podemos hallar argumentos sobre experiencias que desafían a la comprensión de las normas y las estructuras sociales. Discrepando en que puede ser presentado o no a los espectadores

³⁰⁵ KARINA, Anna. (2007). “Marco Evaristti and the Open Work.” Recuperado el 01/02/2008 de <http://www.evaristti.com/defaultF.html>.
Revista Antennae 5: La muerte de los Animales. 2008. p.36. Recuperado el 26/04/2018 <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>

³⁰⁶ *Ibidem*, p.41.

³⁰⁷ BRITISH BROADCASTING CORPORATION. (19/04/2003). “Liquidising goldfish ‘not a crime.’” BBC News. Recuperado el (12/06/2017) de <http://news.bbc.co.uk/1/3040891.stm>

³⁰⁸ *Ibidem*.

como obra de Arte. Los artistas tienen el derecho de expresarse de la manera que quieran, a través de la pintura, la escultura, performance, vídeo, fotografía etcétera. Ante este proceso creador se tiene que valorar la ética. ¿Qué es lo ético o lo no ético? Esta pregunta no tan solo se formula en el Arte sino también en las ciencias, así como en toda actividad humana, ha sido tratado en esta investigación en el apartado ¿tienen derechos los animales? [§ CAP.2.2.2.1]. Asimismo, nos encontramos con un problema que ha ido haciendo mella a lo largo de la Historia del ser humano, el Arte y lo Moral³⁰⁹. Podemos decir, que lo moral es el mundo de lo agible de las actuaciones, mientras el Arte es el mundo de lo factible de las operaciones³¹⁰. No obstante, explicar de manera racional el atropello de la dignidad moral de otros humanos, volvemos a la necesidad de la educación y la socialización de manera moral. Para llegar a comprender la sutileza de los argumentos racionales que existen detrás de cada obra artística expuesta de la imagen del animal muerto.

Por ello, preguntarnos: ¿Todo vale en nombre del Arte? Tenemos que decir que en el proceso creador existen dos aspectos a tener en cuenta. Por un lado es la capacidad de un individuo en el acto moral de sentir responsabilidad ante la vergüenza y la culpa del incumplimiento de una norma moral adquirida. Y por otro lado, es el resentimiento y la indignación provocada por otros que incumplen dicha norma moral que el individuo tiene. Claro está, que somos libres de desarrollar nuestros derechos, pero respecto a la libertad tenemos que ser consecuentes que se genera donde acaba la del prójimo. Es decir, la libertad es maleable y esta acotada con respecto a la de otro. Por eso, las creaciones artísticas y las propias finalidades de los artistas tienen que expresar y comunicar responsabilidad moral y ética [§ CAP.2.2.2.1] desde el lenguaje de símbolos [§ CAP.2.2.], promoviendo una reflexión en todo aquello que deba ser cambiado a favor del bien de la sociedad.

Para concluir, el Arte puede ayudarnos a ampliar y enriquecer nuestra sensibilidad moral con nuevos contenidos provenientes de cada proceso creador sin colisionar con la misma. Además, el Arte involucra en cada proceso de creación el recurso pertinente para elevar nuestras capacidades reflexivas. Por lo tanto, la propia naturaleza de lo moral requiere del Arte para transmitir sus contenidos en cada nueva imagen del animal muerto.

³⁰⁹ BARRETO, Luz Marina. "El arte como expresión de un carácter mora"l. Revista Signos filosóficos: Universidad Autónoma Metropolitana México. N° 8, 2002. Pp.113-134. Recuperado el (14/03/2021) de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34300808>

³¹⁰ LIRA, Osvaldo. "El Arte y la moral." Revista chilena de investigaciones estéticas: Chile. N° 7, 1972, pp.45-68. Recuperado el (14/03/2021) de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009575>

4.2. LA MUERTE DEL ANIMAL COMO REGISTRO.

Este capítulo, trata del proceso de creación y el medio de captar la muerte del animal registrada en vídeo o film. El animal muerto como recurso o el acto de matar registrado genera una separación respecto al espectador. Provocado por la continuidad de muertes que visualizamos cada día por la televisión o en Internet. En este proceso creador observamos como en las primaras obras artísticas la muerte de los animales son captados sin la presencia humana. Seguido a las mismas, la mano humana empieza a ser visible o intuirse haciendo uso de algún instrumento, mientras se graba la muerte del animal. Y por último, en el resto de obras artísticas aparece directamente la figura del artista al registrar el acto de matar al animal.

A continuación, en las dos obras escultóricas que contemplamos la mano del ser humana no aparece registrada en el acto de matar al animal. Un ejemplo es el artista Guillermo Vargas con su instalación escultórica *La Exposición N° 1* del año 2010 presentada en la galería Cócide el 16 de agosto del año 2007. Dicha obra ha generado mayor controversia que la obra titulada *Helena* [§ Fig.4.3.] ya que en el primer caso es una mascota (perro) que los peces de la segunda obra. Debido a su cercanía más próxima con el humano. La obra representa un perro callejero que ha sido capturado y atado en un rincón de la galería pasando hambre. Además, hay un gran incensario de quema lleno con 175 piedras de crack, cocaína y marihuana. Así como un equipo de música tocando un himno de la reserva y unas pocas fotografías en la pared. El artista de Costa Rica, supuestamente pidió a dos críos locales coger un perro callejero extraviado. El nombre del animal respondía al de *Natividad* y estaba atado en el espacio de la galería. En la pared y a la vista del animal hambriento, se leía *YOU ARE WHAT YOU READ/ ERES LO QUE LEES*³¹¹.



Fig.4.4. *La Exposición N° 1* (2007), Guillermo Vargas

Hay un gran nivel de crueldad en esta estampa o escenificación. Ya que, la frase está diseñada con comida seca de perros, lo que llamamos el pienso de mascotas. Esto hace que el espectador según reconozca su materialidad se convierta más participe en la propia idea del trabajo. La permanencia del perro en la galería solo está documentada y registrada por cierto número de imágenes publicadas en algunos blogs de Internet. En las imágenes se puede ver al

³¹¹ VARGAS, Guillermo. "La Exposición N° 1" (2007), Recuperado el (20/05/2019) de <https://colectivo307.wordpress.com/2010/03/09/repudio-total-a-guillermo-habacuc-vargas/>

animal atado con un metro de cuerda en una esquina de la galería. Como los visitantes habían sido instruidos en: no alimentar o dar agua al perro, se creyó que finalmente el animal murió. Juanita Bermúdez, directora de la galería, manifestó que el perro era alimentado regularmente y solo era inmovilizado tres horas al día, antes de que se fugase³¹². Vargas rehusó comentar el destino que había tenido dicho ser vivo. Pero subrayó que en esta situación ningún espectador lo liberase o alimentase. En caso contrario, llamaría a la policía si alguien hiciera algo por el animal³¹³. Esta obra contempla una controversia acerca de la realidad de Costa Rica y los perros callejeros sin hogar, siendo estos ignorados ante los ojos de los humanos. El cambio de territorio del animal al espacio de la galería [§ CAP.3.3.1. y CAP.3.3.1.1.] y la negación por parte del artista de ayudarlo, sugiere una reflexión ante la realidad y una imposición ante la representación de la imagen del animal [§ CAP.3.].

Esta pieza provoca una reacción violenta en la sociedad. Demostrando la hipocresía que nace en nosotros frente a la pasividad de la cruda realidad, en la violencia diaria contra los animales que vagabundean por la ciudad. Un símil a esta instalación escultórica es la fotografía que se hizo viral en las redes sociales de un niño y un perro abrazos en el suelo en Filipinas debido a que no tenían un hogar. Podemos contemplar que la escena de indiferencia ante los autóctonos del lugar es similar a las escenas contempladas en Costa Rica. Salvo por la figura de Manila el niño abrazado a su perro. De alguna manera, contemplamos una cierta decadencia hacia una posible muerte donde la miseria y la pobreza hacen estragos en ciertos entornos³¹⁴.

Esto hizo, que más de 2.6 millones de firmas fueron recogidas a lo largo del mundo para impedir que Vargas representara a su país en la Bienal Centroamericana Hondureña del año 2008³¹⁵. También cabe mencionar, la escasez de documentación de la instalación, ya que hay menos de diez imágenes en la red, las cuales enfocaban solamente al perro.

Dichas imágenes en su conjunto, nos cuestionan si solo proporcionan un suceso fragmentado e inconcluso y si es así, ¿Quién tomó estas imágenes y como acabaron en Internet? ¿Podemos asumir que *Exposición N° 1* era un escurridizo o engañoso diseño para arrancar de la obscuridad a Guillermo Vargas? ¿Las fotografías están totalmente escenificadas con el propósito de generar libre publicidad? ¿Queremos decir que entendemos que las

³¹² BONILLA, Geiner. "Perro y un polémico arte." Revista La Prensa: Brasil. 2008. Recuperado el (25/05/2019) de <http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2007/octubre/05/noticias/revista/219438.shtml>

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ LA VANGUARDIA. (07/01/2020) "Se hace viral la foto de un niño sin hogar abrazado a su perro". Recuperado el (14/04/2021) de <https://www.lavanguardia.com/vida/20200107/472766676525/foto-viral-nino-perro-sin-hogar-filipinas-manilla.html>

³¹⁵ *Ibidem*.

fotografías son una obra real de Arte, en vez del evento que ellas reclaman inmortalizar? ¿Esto importa? ¿Son un documento o la propia obra? Podemos decir que tanto las fotografías como la propia instalación son partes integrantes de un conjunto. Ya que de alguna manera en el caso que nos ocupa dicho registro permite documentar todo el proceso creador del animal muerto.

Se sospecha que *Natividad* murió, aunque no haya pruebas evidentes de ello³¹⁶. Es posible argumentar que la obra existía más en el espacio virtual que en la galería. Funcionando como una mitología contemporánea. Envuelto en rumores y especulaciones, transformándose a través de narrativas divergentes, repetidas y mal traducidas, como si de un juego infantil (teléfono escacharrado) se tratase. La mayor diferencia evidente entre la muerte del animal envuelta en esta instalación y aquellas [Fig.4.1. Fig.4.2. Fig.4.3. Fig.4.6. Fig.4.7. Fig.4.8.] que tuvieron lugar en otras obras, es que en esta situación se trata de un perro, de un animal de compañía. De alguna manera, la muerte de los seres vivos es cuestionable dependiendo del tipo de cultura. Es decir, algunos son adorados en un tipo de cultura y ese mismo animal en otros no. Por ejemplo, las ratas son adoradas en la India [Fig.2.24] y en occidente se le considera una plaga y un animal indeseable. Por ello, la muerte del animal o el acto de matar al animal como recurso y proceso de creación sugiere diversidad de perspectivas en cuanto al entorno en el que se encuentre.

Erica Fudge en su libro *In Animal* escribe:

*Una mascota, simplemente es un animal que entra en el espacio doméstico (humano). Es diferente de otros domésticos o animales salvajes, debido a que vive con nosotros en nuestros hogares. En esta base, es posible contemplar a las mascotas como otra clase de criaturas. Son a la vez humanos y animales; viven con nosotros, pero no son como nosotros, tienen nombres como nosotros, pero no pueden llamarnos por nuestros nombres*³¹⁷.

Podemos decir ante esta cita, que el animal doméstico resulta tener una serie de connotaciones más próximas al ser humano. En cierta forma dejamos en ellos nuestra huella, creando nuevos modelos dentro de un paradigma contemplativo y plástico al referirnos al animal.

Otro ejemplo es el artista Adel Abdessemed que creó una versión en vídeo aparentemente redundante de lo que el trabajo de Yong Ping presentaba al natural, visto

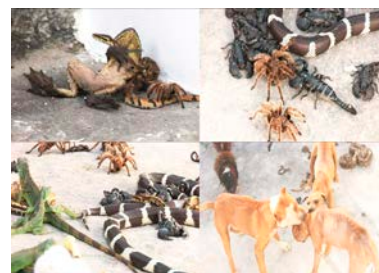


Fig.4.5. *Usine* (2009), Adel Abdessemed.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ FUDGE, Erica. "Animal." Reaktion Books: London.2002pp.27-28.

anteriormente [§Fig.4.2.]. Un metraje de 1.27 minutos de duración llamado *Usine* (2009). En el presentaba perros de las razas pit bull y terriers. También gallos de pelea, escorpiones, serpientes, tarántulas y sapos. Todos juntos se encontraban en un lugar cerrado con el propósito expreso de luchar y matarse unos a otros. La obra puede ser vista como representación de un aspecto de la cultura Mexicana, en la cual, dicha lucha animal todavía hoy se practica. El título *Usine* traducido del francés significa *Fábrica*, y se utilizó contra el contexto de la cruel competitividad embebida en el capitalismo en el que todos nosotros vivimos³¹⁸.

En términos artísticos, hay una diferencia substancial en la presentación de las muertes de animales en directo y las entregas fílmicas de este tipo de eventos. La muerte en directo ha ocupado su lugar en el espacio de la galería preservando la nitidez típica e inmensurable, junto con la singularidad de la escena registrada en vídeo o film. Provocando aun más la urgencia de ver, o todo lo contrario, en algunos de no ver en absoluto. Podemos decir: ¿la muerte está en directo pero no en la galería o en la televisión? En este caso, tenemos que afirmar que la muerte es un acto o una imagen que continuamente está siendo ejecutada o visualizada en diferentes entornos. Asimismo, aunque pueda parecer contradictorio la muerte es latente y está viva, es generada.

En las siguientes obras artísticas observamos que la mano humana empieza a ser visible o intuirse. Haciendo uso de algún instrumento en el proceso creador registrado en el acto de matar al animal. En este caso, Tom Otterness fue otro artista que cruzó la línea específica de matar al animal de compañía, un perro. Hoy en día es un escultor con gran recorrido, rico y popular. Con veinticinco años se filmó a sí mismo en un corto ejecutando a un perro que había adoptado titulado *Shot Dog*. En el año 2008, la muerte de dicho animal causó un cierto reparo con respecto a su obra. Es decir, fue cuestionada por una institución pública para evitar ser instalada en un espacio público en New York. La controversia incitó a Otterness a realizar una declaración rectificándose³¹⁹.

Queriendo decir con esto, que la muerte de mascotas, y específicamente perros, supone la mayor dificultad para ser aceptadas y perdonadas, al menos en la cultura Occidental. Como hemos visto anteriormente, Guillermo Vargas cruzó una línea muy específica con la supuesta ejecución de un perro en un espacio expositivo. Posiblemente, tan solo pudiera ser sobrepasada por la matanza de un primate. Ante tal hecho, una futura aniquilación de

³¹⁸ ABDESSEMED, Adel. "Usine" (2009), Recuperado el (24/05/2019) de http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/adel-abdessemed-2-24-12_detail.asp?picnum=12

³¹⁹ ARN, JACKSON. "¿Cuándo llega demasiado lejos el arte de vanguardia?" (2018). Recuperado el (02/02/2019) de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-avant-garde-art-far>

cualquier otro animal ocupando una categoría más baja en la jerarquía de la muerte de seres vivos parecería más suave, haciéndolo totalmente superfluo.

Siendo esto verdad, la muerte animal en el Arte Contemporáneo puede ser su propia fábula perfecta. Un fenómeno que casi ha alcanzado su cumbre y está destinado a desaparecer o no. Verdaderamente pensar cómo gestionar la muerte del animal nos llevaría a afirmar que en el Arte Contemporáneo y los mismos artistas se deberían mantener al margen de utilizar a los seres vivos como figuras metafóricas [§ CAP.2.2.1] y fuesen más su centro de preocupación.

En marzo del año 2008, el Instituto de Arte de San Francisco fue forzado a cancelar una exhibición, titulada *Don't Trust me* por el artista Adel Abdessemed (Hanru, 2008). En este film aparecen seis animales (un buey, una oveja, un cerdo, un caballo, un ciervo y una cabra) que eran golpeados y matados por un martillo.



Fig.4.6. *Don't Trust me* (2008), Adel Abdessemed

La mano que asesina no es visible a los ojos del espectador. Mientras que el animal se encuentra en el marco de la pantalla: rápidamente un martillo golpea al animal y cae al suelo, luego nos movemos hacia otro y así sucesivamente. Cada muerte grabada sucede tan rápido que es difícil determinar lo que ocurre en la pantalla. El museo lo presentó proponiendo unas preguntas: “¿Estos incidentes representan masacre o sacrificio? ¿Cuáles son las implicaciones sociales, culturales, morales y políticas?”³²⁰. Curiosamente las preguntas hechas por la institución se realizan para ser consciente del valor que envuelve a la acción de matar al animal.

*El profesor de estudios críticos Akira Mizuta Lippit tiene una perspectiva profundamente fascinante, pero la visión filosófica que difunde el texto no se nos ofrece necesariamente suficiente para justificar la muerte física de un animal real necesaria para comenzar el bucle de la otra*³²¹.

En esta cita Lippit con su concepción sobre el espacio cinematográfico, saca a la superficie como la muerte del animal, una vez registrada, es multiplicada e infinitamente repetida. Es el valor del choque comunicado a una nueva audiencia, con cada repetición. A lo hora de elaborar una obra de Arte es más rentable económicamente *Usine* [§Fig.4.5.], que *Theatre of the World* [§Fig.4.2.]. Las escenas de la muerte de seres vivos registradas de *Usine* representan, a través de la repetición de escenas, un desligamiento de lo material de la acción

³²⁰ HANRU, Hou (2008). “Comisario de arte Hou Hanru: Don't trust me”. San Francisco Art Institute. Recuperado el (18/03/2020) de <https://www.sfai.edu/>

³²¹ LIPPIT, Akira.M. “Electric Animal.” Los Estados Unidos: Universidad de Minnesota. 2008.pp.25-26.

de matar. Envolviéndose en un ámbito representativo, que en cierta forma niega la veracidad de cada muerte. Aún así, la muerte del animal real es registrada en film o vídeo, lo cual puede ser algo problemático por la autenticidad del momento. Aunque su continua reproducción puede verse como una solución rentable del producto de un acto brutal.

Debajo de su superficie de extrema violencia, la exposición y la obra hacían referencia aparentemente a la expansión fuera de control del desarrollo de China y la violencia a la que la población era empujada debido a este desarrollo. La elección de los animales presentados en el film no es aleatoria, sino las del calendario tradicional de Chino. Desde esta perspectiva, el martillo que mata a los seres vivos simboliza el régimen comunista³²². No obstante, esta metáfora desarrollada en el proceso creador de dicha obra escultórica genera una modificación del contenido que representa.

Como redactan en el libro *Retórica en general* del Grupo μ de 1982:

“La metáfora no es propiamente hablando una sustitución de sentido, sino una modificación del contenido semántico de un término” (p.176) *“La metáfora es la intersección entre dos términos...Se basa en una identidad real manifestada por dicha intersección de dos términos para afirmar la identidad de los términos enteros”*³²³.

Por ello, el significado de la obra con su foco puesto en cosas cotidianas nos induce a preguntarnos si la práctica del Arte Contemporáneo ha abandonado por completo la búsqueda de significados sofisticados. De nuevo se usa la muerte para capturar [§CAP.2.3.1.] la esencia de todas las cuestiones no relacionadas con los animales, sino con el objetivo de representar los conjuntos de modelos socio-históricos a través del animal como metáfora [§CAP.2.2.1.]. Modificando el contenido con otra realidad o concepto en relación, entendiéndolo como un desplazamiento de significado con una finalidad estética.

Un detalle de interés de ambas obras [§ Fig.4.2. Fig.4.5.] es que la muerte del animal en cuestión no es perpetrada por las manos del artista. De este modo, el autor es un elemento clave que facilita los acontecimientos en los que los seres vivos finalmente se matarán unos a otros. En *Don't Trust me*, los animales son asesinados por un sujeto, insinuado por un martillo. La mano permanece anónima y fantasmal, ya que el artista la tiene ocupada operando con la cámara. No se sabe si esta separación escenificada, con la acción de matar por parte del artista, mitiga las reflexiones éticas [§CAP.2.2.2.1] implícitas en su relación con la puesta en escena.

³²² ABDESSEMED, Adel. “Don't Trust me” (2008). Recuperado el (24/05/2019) de https://secure.avaaz.org/en/community_petitions/Stop_Adel_Abdessemeds_Exhibition_in_Mathaf/

³²³ GRUPO μ . “Retórica en general”. Paidós: Barcelona-Buenos Aires-México. 1987. pp.176-178

Otro ejemplo, son las prácticas fílmicas donde la mano del ser humano es registrada en el acto de matar al animal. Como vemos en *Furtivos* de 1975, del director José Luis Borau una de sus mejores films, sirve como bisagra entre la dictadura sufrida en España y la democracia. Ese film muestra las entrañas de la sociedad rural podrida y seriamente dañada. Una de las escenas que marcó notoriamente el film, es aquella en la que la actriz Lola Gaos, mata a sangre fría a un perro. Una escena muy polémica y aún recordada hoy en día. La voluntad del acto en sí trata y pone en auge la actitud negativa de la sociedad sometida. Un claro ejemplo de sometimiento, a través del propio animal. Asombra ver la propia escena, en la cual un ser doméstico es atrapado por un cebo y Lola Gaos, en plena oscuridad nocturna bajo un puente, aporrea al animal hasta su muerte. El paso de la secuencia de imágenes es rápido, creando una atmósfera de tensión que hila con los aullidos del perro, haciéndolo más estremecedor. Hay un cierto interés en la acción, ya que Lola Gaos aparece al principio y luego son las imágenes del animal, creando así un gran realismo (se piensa que fue real, pero no se sabe con certeza)³²⁴. Este doble juego con respecto a la audiencia hace, a sabiendas de lo que quiso decir el director, una especie de boicot respecto a la cruda realidad de la que somos partícipes. Es decir, como si “la maza” la sujetásemos nosotros mismos y cometiésemos el hecho. Se puede decir, que es una escena inquietante y a la vez sugestiva, que atrae y que repele.

Por último, en el resto de obras artísticas aparece directamente la figura humana, el artista, en el acto de matar al animal registrado. En este caso es la obra performática del año 1972, *Chicken Movie Piece*³²⁵. La artista Ana Mendieta decapitó un pollo y lo colgó por las patas hasta que murió desangrándose lentamente. La sangre del ser cubrió el cuerpo desnudo de Ana Mendieta en una contemporánea re-representación del poder ritual de las antiguas culturas. Donde la muerte del animal grabado funciona como un cuerpo simbólico [§CAP.2.2.], un acto violento de su vida.



Fig.4.7. *Chicken Movie Piece* (1972), Ana Mendieta

En *Don't Trust me*, la mano que mata a los animales no se veía pero se insinuaba, mientras que en el film de Ana Mendieta es su propia mano la que ejecuta al pollo. Tenemos que destacar un elemento importante del debate respecto a la diferencia entre matar un animal uno mismo o permitir que se maten entre ellos, debido a una serie de argumentos éticos

³²⁴ EL IMÁN Y TELEVISIÓN S.A. [productora] y BORAU, José Luis [director] (1975) “Furtivos” [Película]. Madrid. Recuperado el (10/04/2019) de <https://www.filmaffinity.com/es/film924966.html>

³²⁵ MENDIETA, Ana. (1972). “Chicken Movie Piece”. Recuperado el (05/08/2020) de <http://elumiere.net/especiales/mendieta/mendietarush.php>

[§CAP.2.2.2.1]. Además, la cuestión de dicho acto es generado en el espacio museístico o representado visualmente mediante el cine.

En el trabajo de Ana Mendieta, tanto el proceso de creación (las huellas, desangrar al pollo, etcétera) como la puesta en escena genera una impactante situación y nos traslada a la inmediatez del acto (la frescura, color, olor, etcétera). Podemos sentir como ha sucedido.

En el año 1976, el artista Kim Jones realizó *Rat Piece*, una performance de aproximadamente media hora de duración. En la cual, él da fuego a tres ratas machos vivos en una jaula. En esta performance fue el alter-ego Mudman de Jones, transformado en una figura de chaman envuelto en el barro, quien cometió la acción de matar a los seres vivos. Tenemos que tener en cuenta que Jones sirvió como marine norteamericano en Vietnam y este pasado re-emergió en su obra. Cuyos temas principales trataban habitualmente de sus experiencias en la guerra, en la que había curación y destrucción. En esta performance la quema de las ratas fue una protesta en memoria de los procesos rutinarios reales de la guerra³²⁶.



Fig.4.8. *Rat Piece* (1976), Kim Jones.

Como podemos recordar en el épico film *Apocalipsis Now* de Francis Ford Coppola de 1979. Se utilizó un material incendiario llamado napalm, con el cual arrasaban las aldeas, matando a sus habitantes. Lo que muestra el film, es la realidad que vivió Jones y posteriormente lo refleja en su obra. ¿Ratas? Recordamos que los hindúes tienen el templo dedicado a la adoración a las ratas³²⁷.

En contraste, en la obra de Jones posiblemente las ratas son la simbología [§CAP.2.2.] de los demonios de su memoria y mala conciencia ante el recuerdo de las atrocidades cometidas contra el pueblo vietnamita.

Martín Harres escribió con alusión a la obra:

La muerte de las ratas fue gradual: Jones periódicamente alimentaba el fuego con más fluido. Las horrorizadas ratas correteaban hasta los bordes de la jaula, corrían en círculos y gritaban hasta que llegaban a la muerte. Jone brevemente gritó, también. Después de que las ratas hubiesen muerto, Jones lentamente cubrió sus restos con tierra y piedras que había en unas bolsas³²⁸.

La descripción de la escena resulta impactante para los espectadores. Por un lado la acción de matar a los animales tan terroríficamente. Por otro lado, el contraste con el ritual dedicado

³²⁶ JONES, Kim. "Rat Piece" (1976), Recuperado el (26/05/2019) de [https://alchetron.com/Kim-Jones-\(artist\)](https://alchetron.com/Kim-Jones-(artist))

³²⁷ EL UNIVERSO. "El templo de las ratas sagradas, otra curiosidad india convertida en sitio turístico". (2014), Recuperado el (06/08/2020) de <https://www.eluniverso.com/noticias/2014/08/26/nota/3560806/templo-ratas-sagradas-otra-curiosidad-india-convertida-sitio>

³²⁸ HARRES, Martín. "Regarding the pain of rats Kim Jone's rat piece". Recuperado del catálogo Drama 51/1. 2007. Pp.160-165.

finalmente a enterrar sus restos como algo sagrado. Como demuestra las siguientes declaraciones, el artista era inicialmente inconsciente de lo que impactaría su acción en la audiencia:

Cuando lo hice, no era consciente de lo que iba a disgustar al público. Sabía que podían disgustarse. Cuando lo hice, el público se volvió loco. Terminé yendo a la Corte. Todavía la gente se molesta con ello. Puedo entender esto porque torturé animales hasta la muerte, pero era importante para mí tener esta experiencia como una pieza de arte. En vez de tomarlo justo como una matanza, o algo quemándose, tenía que llevar a la audiencia a ver esta experiencia para oler la muerte y tener control en cierta forma. Podían haberlo parado³²⁹.

Efectivamente, como declara el artista descargó su responsabilidad reproduciendo algo que él vio y usó en la guerra de Vietnam. Norteamérica no quería ver la crueldad de dicha guerra pero tiene el deber de ver y oír lo que ocurría en Vietnam. Especialmente cuando esto es narrado directamente por un soldado. El hecho de exponer lo real y construir incluso el propio olor de la muerte, provocó en el espectador una aproximación más directa a las sensibilidades y a la representación de la imagen del animal muerto. Lo que enfatizó el debate y llevó a un océano de posibilidades de hacer, tanto por el artista como por los espectadores. La declaración de Jones sobre la posibilidad de que la audiencia podía haberle impedido matar a las ratas, es de particular interés.

No siempre en estos trabajos, que implican la muerte de los animales, es donde nosotros encontraremos oportunidades productivas. Pero también es interesante decir que cuando los medios más tradicionales están en juego relativamente, al menos la muerte del animal puede ser explorada más productivamente.

Las formas artísticas del pasado se encuentran en mejores condiciones para tomar labor con respecto al interrogante de representación de los animales [§ CAP.3.3.]. La muerte de los seres vivos va más allá del animal objeto y en reducir el valor filosófico efectivo del Arte en sí mismo, respecto a la representación de una especie contemporánea.

El Arte desesperadamente busca capturar [§CAP.2.3.1.] la atención no aportando probablemente nuevos conocimientos, a pesar de la calidad en la estrategia de su intención. En dicha táctica es donde puede entrar en juego varios factores dentro del concepto artístico que se plantea, como por ejemplo, los valores [§ CAP.2.2.2.1].

³²⁹ SWENSON, Susan. "Conversación con Kim Jones." Catálogo de War Paint. New York: Galería Pierogi. 2005. p.14.

4.3. PRESENTACIÓN DEL ANIMAL MUERTO.

Sospechamos que la muerte del animal ventrilocua las preocupaciones humanas, siendo además un recuerdo que da pena conmemorar. En ocasiones podemos observar que con ciertos trabajos artísticos se busca algo más que la estética o el valor del Arte [§ CAP.2.2.2.1]. Es decir, en muchos casos lo buscado es más bien titulares de prensa. Un ejemplo de esta actitud puede verse en la obra de las artistas Katarzyna Kozyra y Natalia Edenmot que veremos más adelante [§Fig.4.13 y Fig.4.17].

No obstante, en este proceso de creación de la presentación del animal muerto nos encontramos con el artista Joseph Beuys que realizó en el año 1965 una performance en la galería Schmela de Düsseldorf. En esta imagen podemos ver al artista sosteniendo entre sus brazos a una liebre muerta con un carácter delicado y con cierto amor. Dicho ser vivo estaba realmente muerto y sin manipulación taxidérmica, a diferencia de las obras que veremos más adelante [§Fig.4.10. a Fig.4.13.]. La performance consistía en un diálogo entre el artista y dicha liebre muerta en el cual va explicándole las obras de Arte que estaban contemplando³³⁰.



Fig.4.9. *Cómo explicar imágenes a una liebre muerta* (1965), Joseph Beuys.

El animal tiene un amplio significado respecto a muchas religiones. En la mitología griega respondía a la diosa Afrodita (el amor). En las tribus romanas y germánicas era símbolo de la fertilidad y en el cristianismo la resurrección [§CAP.2.2.]. El acto en sí era respaldado por la máscara que lleva Beuys compuesta de dos elementos uno el pan de oro, que significa el poder sol, la sabiduría y la pureza, y el otro la miel que significa el renacimiento³³¹.

Esta obra trata de hablar, conversar y definir acerca del Arte, y como explicarlo a través de un animal yacente. Algunos artistas, responden ante la imagen muerta del animal con cierta empatía y delicadeza, como vemos en diferentes obras artísticas [§Fig.4.9. Fig.4.10.]. Un proceso de creación marcado por el duelo entre el animal y el hombre.

Otra artista que trabaja en esta línea es Annette Messager con la instalación escultórica titulada *Le repos des passionistes*³³². Dicha obra está compuesta por 14 vitrinas y en su interior alberga 72 aves muertas rellenas y cubiertas por abrigos hechos de lana a ganchillo.

³³⁰ DELGADO, Gerardo y SEVILLA, Soledad. "Joseph Beuys. Nueve acciones fotografiadas por Ute Klophaus". Fundación Caja de Pensiones: Barcelona. 1985.pp.1-46.

³³¹ *Ibidem* pp.1-46.

³³² MESSAGER, Annette. "Le repos des passionistes" (1971), Recuperado el (10/05/2019) de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbqjx8X/rbLRpep>

La técnica empleada es la taxidermia dándole un carácter delicado y protector. Annette Messenger utiliza en su obra aves muertas a las que cubre con pequeñas prendas de vestir. Cada jersey que utiliza esta hecho delicadamente y es diferente para cada criatura. Unos tienen mangas y otros son chalecos, de alguna forma calienta el cuerpo ya frío del pájaro muerto. La composición de la obra está formada por filas y filas de pájaros muertos. Nos puede recordar al orden que se establece en los cementerios o cuando recuperan cuerpos yacentes por alguna catástrofe o guerra que los posicionan de esa manera, para su posterior identificación.



Fig.4.10. *Le repos des passionistes* (1971), Annette Messenger.

La simbología [§ CAP.2.2.] establecida en las prendas que cubren a las aves muertas es, en el caso de los chalecos, entendido como la posibilidad de la resurrección a la vida y volver a emprender el vuelo. La otra cara de la moneda son los animales que tienen jerséis lo que genera la imposibilidad de volver a volar. Este tratamiento cuidadoso de la artista ante la imagen del animal [§CAP.3.] resulta reflejado con esmero hasta en la elección de color de los atuendos. Siendo los colores usados para las ropas de bebés como: cremas, rosas, azules o amarillos. El resultado es que las aves se encuentran encerradas, capturadas [§CAP.2.3.1.], detenidas y momificadas en una tumba de vidrio que se coloca al final.

Esta contemplación poética sobre la muerte, de las aves de Messenger, se presenta meticulosamente escenificada. Imaginamos que sostiene el cuerpo de cada ave, lo mira y lo trata con ternura. Podríamos decir que el proceso de creación de Messenger está más cerca de la momificación o el embalsamamiento que de la taxidermia. Como veremos en otras obras [§Fig.4.11. Fig.4.13. Fig.4.14.] se pueden apreciar como los cuerpos de los animales son tratados desde un proceso técnico taxidérmico para que su apariencia sea de vivos. En cambio en esta obra de Messenger su apariencia demuestra como los animales están tratados de forma que su apariencia sea la real, un animal muerto. Podemos decir, que no busca revivir a las aves sino conmemorarlas.

Messenger trata a cada uno de estos setenta y dos cuerpos como un ejemplar único. Su procedimiento es una acción personal y doméstica en la que enfatiza con cada animal muerto llorando su muerte y en su conjunto. Por lo tanto, *The Boarders Repose* es una contemplación tranquila sobre la muerte con fuertes matices políticos.

Como Judith Butler argumentó en una conferencia del 2004, “cuando los grupos de seres no se consideran agraviados, la violencia contra estas personas o animales o entornos ya no

se reconoce como violencia y, por lo tanto, comienza a percibirse como aceptable”³³³. En otras palabras, se normaliza una situación o un hecho por repetirse, lo que deja entrever la importancia de los valores. Existen numerosos ejemplos de este fenómeno dentro de nuestra historia humana colectiva y en nuestro momento contemporáneo. Un guiño a los duelos de la muerte ante la obra *The Boarders Repose*.

Al hacer que cada vida sea visible, Messenger transmite la escala masiva de estas muertes. Cuando se lloran vidas específicas, entendemos que los cuerpos específicos sienten dolor. Llegamos tarde. Como escribió Lévinas en su libro *Ética e Infinito*, “*esta relación con otro cuerpo y otra vida nos hace comprender nuestra responsabilidad hacia el Otro*”³³⁴. Por esto mismo, nosotros, como espectadores, nos hacemos responsables. Desde esta posición, la violencia contra individuos específicos y visibles se convierte en una cuestión de justicia. Estos cuerpos pertenecen a las aves que una vez fueron criaturas salvajes. Animales a los que nuestra sociedad considera ampliamente prescindibles, y cuyas muertes no solemos llorar. Las acciones de Messenger denuncian y confirman el valor de estas vidas. Su trabajo de duelo no es rápido, ni simple, ni fácil de olvidar. El trabajo de tejer jerséis únicos es un duelo consciente, lento, deliberado e individual.

En la siguiente obra escultórica que contemplamos, se representa un caballo suspendido en el aire con la cabeza empotrada en una pared. En las obras de Maurizio Cattelan se aprecia la contraposición entre la esencia y la apariencia a través de estrategias de provocación contemporánea. Un especie de enmascaramientos. Son esculturas con cierto nivel de simbolismo en el que encontramos un afán de ocultar las verdaderas intenciones humanas.



Fig.4.11. *Untitled* (1990), Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan no es un artista conceptual aunque sus trabajos tengan gestos con una notable densidad de ideas. Sin embargo, detrás de la idea de conversión entre lo cómico y lo trágico podemos traducir ciertas fábulas [§ CAP.2.2.1] con cierto aire humorista dentro del mundo del Arte. Maurizio Cattelan es un artista italiano afincado en Nueva York, su faceta más significativa es que le gusta lo ambiguo en el sentido de que todo puede ser cualquier cosa. Es decir, los artistas tienen el poder de despistar a quienes contemplan sus obras y con

³³³ BUTLER, Judith. “Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad.” Amorrortu: Buenos Aires. 2005. Pp.51-56.

³³⁴ LÉVINAS, Emmanuel. “Ética e Infinito.” Antonio Machado: España. 2015.p.25

ello cartografiar actitudes que permitan dar forma a una nueva manera de hacer dentro del Arte Contemporáneo³³⁵.

Además, podemos apreciar en su trabajo la senda de la sociedad actual con respecto a la detención de la misma por encima de la evolución. El triunfo de esta manera de crear se compara al fracaso del contenido donde se inserta. Es decir, siendo conscientes se crea un desvío en el cual se subraya la verdad de tantas mentiras. Supuestamente, esta obra desconcierta por su fácil ejecución, pero detrás de ello, se establece un debate de quienes prefieren vivir al margen de la polémica y como otros satisfacen las ganas estéticas de la parte ilustrada adquiriendo simulacros. El entretenimiento, lo grotesco y el humor son sus características en las exposiciones.

Esta otra instalación escultórica pertenece al artista Damien Hirst procedente del Reino Unido y nacido en 1965 en Bristol. Podemos contemplar a uno de los artistas actuales más rico del mundo. Su fama como artista es en cierta manera polémica. En las subastas de sus obras se alcanzan precios desorbitados, lo que conlleva a dividir al mundo del Arte en dos.

Por un lado, los que certifican que su obra artística es significativa y transgresora. Por otro lado, los que lo entienden como una mentira que no aporta nada al mundo del Arte. Claramente, podemos dejar patente que el trabajo de Damien Hirst no pasa desapercibido ante el público. Su experimentación artística nos habla de la memoria, la preservación del cuerpo y la propia muerte. Usando al animal como recurso introduciéndolos en tanques de formol.



Fig.4.12. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), Damien Hirst.

The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living de 2004 alcanzó la espectacular cifra de 12 millones de dólares³³⁶. Se trataba de una obra en la que hay un tiburón tigre de una envergadura de más de cuatro metros dentro de una vitrina con formaldehído. Pertenece a la serie de Historia Natural, que es otro trabajo suyo compuesto de tanques de cristal en cuyo interior se encuentran numerosos animales. La audiencia y las críticas a la obra de Hirst decían que eso no era Arte y la pregunta realizada: *¿Es cierto entonces, lograr unos precios tan elevados en una subasta?*³³⁷

³³⁵ KRISTIN, Sarah. "Maurizio Cattelan". Revista artlinkart. 2018. Recuperado el (10/05/2019) de <http://www.artlinkart.com/en/article/overview/8fcdzwlq>

³³⁶ HIRST, Damien. "The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living" (1991). Recuperado el (22/03/2019) de <http://katieaohara.com/celebrities-in-museum-the-new-blockbuster-exhibition/>

³³⁷ VICO, Ana. "El mercado de las subastas en el arte y el coleccionismo: desde sus orígenes a la actualidad". Catálogo: La inversión en bienes de colección. Madrid: 2008. Pp.-1-23.

El argumento no viene dado únicamente por el precio de sus obras, más bien por el acto en sí mismo, ya que las obras no son completadas por el mismo artista. Es un artista que podríamos catalogarlo como empresario, ya que él contrata a unos empleados los cuales son quienes materializan sus ideas. Lo principal es la idea del artista. Lo que genera en un segundo lugar es la realización de la pieza artística. Una anécdota fue la obra del representativo tiburón, que tras dos años en la pecera de formol, su cuerpo empezó a descomponerse. Tanto los compradores como el propio artista no dudaron en cambiarlo por otro de iguales dimensiones.

La polémica de su trabajo en el Arte, ha conseguido convertirle en una figura fundamental del último Arte del siglo XX y de principios del XXI. Consiguió ya en 1995 ganar el prestigioso Premio Turner, e incluso tuvo en 2013 una retrospectiva en la *Tate Modern* de Londres³³⁸. El trabajo de dicho artista nos apasiona y nos horroriza. Nos lleva hacia la presentación del animal muerto directamente, como también, nos hace pensar en su composición y en los títulos de sus obras. Ayudándonos para abrir nuestras mentes a nuevos esquemas sobre la delgada línea del mundo del Arte, sin dejar indiferente a todo el público.

En el año 1992 Katarzyna Kozyra decidió investigar y crear sobre la imagen del animal muerto, como trabajo final de carrera. Mientras su profesor le sugería crear una escultura, ella por el contrario eligió disecar un caballo, un gato, un perro y un gallo. Todos ellos de pelo o plumaje rojo, combinándolo con su propio pelo³³⁹. La artista se inspiró en los cuentos de los hermanos Grimm. Finalmente la composición resultante fue una pirámide escultórica, en la cual los animales estaban situados uno encima del otro, haciendo referencia a *The Bremen Town Musicians*³⁴⁰.



Fig.4.13., *Piramida Zwierząt* (1992), Katarzyna Kozyra

La intención deseada era que los seres vivos ya muertos tuvieran buen estado, no servían ni los atropellados ni los deformados. La preocupación de la artista era preservar el buen aspecto de los cuerpos, siendo ella misma quien matase a los animales. Lo impactante acerca de la escultura, escribió la autora, “*era que se hubiera realizado con materiales ya preparados, en este caso los animales*”³⁴¹. Por alguna razón, la artista buscaba la esencia de la imagen del

³³⁸ HIRST, Damien. “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living” (1991). Recuperado el (22/03/2019) de <http://katieaohara.com/celebrities-in-museum-the-new-blockbuster-exhibition/>

³³⁹ KOZYRA, Katarzyna. “Carrying buckets, trotting like pigs”. (1992).pp.27-28 Recuperado el (08/02/2018) de <http://www.katarzynakozyra.com.pl/>

³⁴⁰ VV.AA. “The Bremen Town Musicians”. Eli:España. 2017.

³⁴¹ KOZYRA, Katarzyna. “Carrying buckets, trotting like pigs”. (1992).pp.27-28 Recuperado el (08/02/2018) de <http://www.katarzynakozyra.com.pl/>

animal muerto trabajando ella misma, desde el inicio, en todo el proceso. Además, decidió filmar la muerte del caballo y presentarlo en una pantalla de televisión (46'49'') próxima a la escultura y una declaración de ella misma en formato texto (A4) siendo otras partes integrales de la exhibición. En este caso la muerte del animal es reproducida en vídeo ilustrando la participación en directo del acto en sí, como el caballo entra en el establo es asesinado y despellejado finalmente.

Pasado el tiempo, el artista Maurizio Cattelan realizó las obras escultóricas *Love Saves Life* (1995) y *Love Lasts Forever* (1997) que están inspiradas en los animales que aparecen en las fábulas [§CAP.2.2.1]. En efecto, el artista italiano, comparte el mismo referente que Katarzyna Kozyra y el mismo acabado final. Aunque en Cattelan se produce un giro conceptual en la segunda pieza, mostrando la estructura ósea.



Fig. 4.14. *Love Saves Life* (1995) / *Love Lasts Forever* (1997), Maurizio Cattelan

La primera obra está basada igualmente en *The Bremen Town Musicians*³⁴².

Según el cuento, los animales iban a ser asesinados por incapacidad de realizar bien sus tareas en la granja y deciden un modo de huida a través de la adquisición de las características humanas [§ CAP.2.2.2.]. Este tipo de relaciones entre animales y seres humanos es representado simbólicamente en una pirámide, como conjunto de los animales para representar la crueldad o el trato que en determinados momentos les suministra el ser humano. La diferencia que radica entre las dos obras es que la segunda pieza está construida por los esqueletos de los seres disecados que aparecen en la primera obra. El comisario *Kasper Köning*³⁴³ le sugirió mostrar la obra casi tres años más tarde y durante ese tiempo el artista reflexionó sobre el paso de la misma dando como respuesta los huesos de los animales. *Love Lasts Forever* es el título de esta obra de huesos. Demuestra una conciencia acerca de la línea a menudo borrosa entre el animal vivo y su reflejo duplicado. La taxidermia nos muestra información superficial del animal. La piel del ser funciona como una escultura fotográfica y con efecto radiológico. Esta conmemoración de la piel del animal en forma de peluche, se puede decir que durará para siempre sobre el trabajo, operando como un recordatorio estático de los animales vivos que fueron en algún momento.

³⁴² VV.AA. "The Bremen Town Musicians". Eli:España. 2017.

³⁴³ KRISTIN, Sarah. "Maurizio Cattelan". Revista artlinkart. 2018. Recuperado el (10/05/2019) de <http://www.artlinkart.com/en/article/overview/8fcdzwlq>

Todo lo contrario lo podemos contemplar en el colectivo mexicano SEMEFO³⁴⁴ (SEMEFO, 1959) y su trabajo *Lavatio Corporis* de 1994. En 1990 Teresa Margolles creó SEMEFO junto con Juan Luis García Zavaleta, Arturo Angulo Gallardo y Carlos López Orozco. Se trata de un colectivo artístico y sus siglas significan servicio médico forense.

En la obra escultórica *Lavatio Corporis* podemos apreciar cadáveres de animales, exactamente son caballos y potrillos. En su trabajo vemos el lado oscuro de la sociedad contemporánea, esa parte negativa grotesca y violenta de la que constantemente somos partícipes conscientes e inconscientes. El cadáver del ser supone el grito de la supremacía de la vida. El caballo es símbolo [§CAP.2.2.] de la impetuosidad, del deseo y la fecundidad, transformándolo en *la cosa* que se puede ver en la obra del colectivo. Cambiándolo en un medio de fantasía donde claramente se puede apreciar la idea de la muerte.



Fig.4.15. *Lavatio Corporis* (1994), SEMEFO.

Podemos apreciar varios trabajos realizados por el colectivo. En los que podemos ver un aspecto de deterioro del cuerpo del animal. Cabe destacar, el interés por mostrar una taxidermia chapucera [§CAP.4.3.2.1.]. Es decir, buscar en la fealdad, en lo desconocido y en lo monstruoso una relación más directamente con la realidad contemporánea y con respecto al animal dotándolo con una apariencia de muerte. Es decir, tiene semejanza con la obra de Annette Messager [§Fig.4.10.] pero desde un punto vista más grotesca. Los cuerpos yacentes de los animales son sacados de las morgues, aprovechando la corrupción y la debilidad del poder del estado y la administración. El animal muerto, resulta un objeto con el que los artistas de este colectivo trabajan y donde su carácter empático se desvanece. Siendo algo frío y distante. La presentación del animal muerto como recurso y proceso de creación es entendida como una muerte más llevada a cabo por dicho colectivo.

Otro ejemplo es el artista Mark Dion en la obra escultórica central bajo el título *Tar and Feathers*³⁴⁵ de 1996. Consistía en un tronco de árbol con animales muertos suspendidos de sus ramas desnudas: un gato, una ardilla, una rana toro, un estornino y muchos otros. Todo el conjunto fue empapado en alquitrán negro brillante y salpicado de



Fig.4.16. *Tar and Feathers* (1996), Mark Dion.

³⁴⁴ MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL. “Grupo SEMEFO”. 1974. Recuperado el (22/03/2019) de <http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/grupo-semefo#art121>

³⁴⁵ ARTSPACE. “Como Noé cazando los animales que salvó en el arca: Mark Dion sobre las contradicciones del ambientalismo”. Recuperado el (20/06/2017) de https://www.artspace.com/magazine/news_events/book_report/mark-dion-54848

pequeñas plumas blancas. Esto fue aparentemente una meditación sobre el carácter de las especies denominadas plagas, que tienen una capacidad excepcional para invadir nuestros sistemas tecnificados. Podemos ver que tiene un tono bastante oscuro. El proceso de trabajo es importante en sus obras, ya que la obra va cambiando y se va metamorfoseando.

Sus preocupaciones medioambientales, así como la crítica al concepto de museo, son dos temas en sus trabajos. Usando el árbol como metáfora [§ CAP.2.2.1] de la evolución de la natura y la involución del ser humano. El tratamiento dado a los seres consigue que tengan apariencia de muertos e incluso sugiere mediante su exposición el efecto del acto de matar al animal mediante el ahorcamiento.

Las obras de Mark Dion se sitúan entre las líneas del Arte, la vida, la naturaleza y la cultura, usando tanto la historia natural como la zoología en sus investigaciones creativas. Utiliza técnicas de estudios de campo, dioramas, taxonomías o taxidermia para realizar sus obras. Dichas obras tienen un carácter conceptual siendo proyectos de Arte público activista que se basan en representar los objetos respecto a la manera de adquirir nuestro conocimiento de la naturaleza, enciclopedias, archivos etcétera, con un sentido tradicional. En el transcurso de su trabajo existen cambios. Es decir, al principio creía que el conocimiento sería capaz de frenar los desastres naturales hechos por el hombre, con un carácter divulgativo y que posteriormente son más macabros. El poder del capitalismo tiene más presencia en las personas que en la crisis de la biodiversidad. En cambio, Mark Dion sigue trabajando desde la ironía, el humor y la alegoría siendo optimista y despertando al espectador, de algún modo, a la realidad³⁴⁶. De alguna manera, la presentación del animal muerto como recurso y proceso de creación genera en el espectador un estímulo de conciencia ante dicha situación real.

Otra pieza controvertida es el trabajo fotográfico de Natalia Edenmont de 2004. En sus fotografías los animales posaban con una frescura que parecían estar vivos. El estado de los cuerpos de los animales en las fotografías da la sensación que no hubiese superado los quince minutos tras la ejecución. En *Star* (2002), cinco pequeños ratoncillos blancos habían sido ahuecados para convertirse en marionetas de dedo. La muerte de estos seres vivos no se mostró a la audiencia, sin embargo saber que el acto de matar al animal ha sido llevado a cabo por la artista, ha jugado un papel clave en nuestra comprensión de las imágenes.



Fig.4.17. *Star* (2002),
Natalia Edenmont.

³⁴⁶ Ibidem.

Aquí también es necesaria una contextualización socio-histórico que apunta a justificar de alguna manera lo que envuelve a la presentación del animal muerto. Los cinco ratoncillos en los dedos de una mano representan las cinco estrellas que forma la Unión Soviética, donde su madre fue asesinada³⁴⁷. Cuando somos informados de esto, la obra se difumina con respecto al animal y adquiere los rasgos típicos de un tratamiento reservado a los mismos en la Historia del Arte, donde solo funcionan como vasos simbólicos representacionales [§CAP.2.2.].

Tal vez no es una coincidencia que un gran número de los trabajos de Edenmont directamente hagan referencia a las pinturas tradicionales del siglo XVII y a la frescura de los animales asesinados y usados en los trabajos de los maestros alemanes. Esta similitud estilística propone considerar el tratamiento del sujeto en cuestión, en relación a la especificación de los medios de pintura y fotografía. Las imágenes de Edenmont revisan un tema similar a las pinturas de la naturaleza muerta del siglo XVII. Animales muertos capturados instantáneamente [§CAP.2.3.1.]. *“Sin embargo, las pinturas de la naturaleza muerta están lejos de ser consideradas de manera controvertida, y son preciosas posesiones, muy aceptadas en muchos museos de arte en todo el mundo”*³⁴⁸.

Ante la cita de Baker, nos preguntamos: ¿Son más éticamente aceptadas las pinturas que las fotografías sobre la presentación del animal muerto, solo porque las fotografías resultan más directas con su significado (la muerte del animal) que la pintura? [§ CAP.2.2.2.1]. Como pregunta retórica: ¿Los antiguos artistas pintaban solamente desde la imaginación? La obra de Natalia Edenmont está envuelta en la duda sobre la autenticidad de ciertos detalles. Podría ser una artimaña diseñada para promocionar la obra bajo la manipulación digital en vez del hecho concreto de la muerte del ser vivo, y por lo tanto queda en duda.

Finalmente, las obras de Arte presentadas dejan registro y huella más directamente en el espectador, mediante el conocimiento, lo estético y su preocupación de la imagen del animal muerto. Esta presentación y representación del animal muerto presentada en el espacio de la galería supone una inflexión secular. La imagen que el espectador tiene del ser muerto siendo el *Punctum*³⁴⁹ como el *Studium*³⁵⁰ de los que nos hablaba Ronald Barthes en su obra³⁵¹ es indispensable para entender lo que ocurre en ambos mundos animal y ser humano ante la realidad.

³⁴⁷ EDENMONTT, Natalia. “Star” (2002), Recuperado el (22/03/2019) de <https://supay-666.blogia.com/2008/051501-cuando-el-arte-juega-con-la-muerte-de-animales...-gracias-innerpendejo-.php>

³⁴⁸ BAKER, Steve. “The Postmodern animal.” Reaktion booksLTD: London.2000. p.53

³⁴⁹ PUNCTUM: Es entendido como el azar de una fotografía. Lo que punza, lo subjetivo.

³⁵⁰ STUDIUM: Es entendido como el significado universal de una fotografía. Todos pueden hablar del tema, se trata de valores compartidos y conocidos.

³⁵¹ BARTHES, Roland. “La cámara lúcida”. Paidós Ibérica: España.2020.pp.1-144

4.3.1. DEFORMACIÓN DE LA FORMA.

Fundamentalmente las prácticas artísticas contemporáneas, que usan el cuerpo del animal ya muerto, emplean dos tipos de registros. Por una parte, cuestionan las fronteras dictaminadas por las normas sociales. Por otra, redefinen los límites propios que han sido alterados por la violencia de la operación social ante el propio ser vivo. Pero para proceder a su protesta, el Arte busca sus orígenes, lo que ha dejado atrás, hurga en el sustrato. Se trata de rebuscar en la memoria del animal, redefiniendo el cuerpo. Desde la subjetividad que modifica la violencia ejercida a una forma bella ante el horror de la deformación del mismo animal.

Algunas manifestaciones artísticas transforman la nueva estética a través de cambios contemporáneos en el cuerpo que se deforma. Cada civilización humaniza la carnalidad, representando mediante el cuerpo un tipo de ética y de estética [§ CAP.2.2.2.1]. Este tipo de mutaciones se han hecho más férreas a través de los avances científicos y tecnológicos. Siendo el cuerpo del ser vivo o del ser humano, una reinención de lo real que le rodea, repercutiendo en lo subjetivo, político y lo ético. El cuerpo resulta una deformación sobre su misma forma.

En el Arte podemos ver como lo deforme, lo monstruoso, el horror, se encuentra en la misma carne. Lo que conlleva a realizar obras artísticas de la relación existente entre el animal y el ser humano. Reflexionar desde la práctica artística la deformación de la forma es tener sensibilidad y conciencia sobre la belleza del cuerpo cambiante. No entendiéndolo como lo bello (bien) y lo malo (mal). Sino alterando lo reconocible y lo extraño, abrazando lo que perturba³⁵².

Dentro de esta época contemporánea podemos decir que el Arte busca la belleza del cuerpo. Un cambio que genera contradicciones en el pensamiento, pero sin llegar a los cuerpos autómatas creados por la publicidad. Crea un levantamiento del sujeto simbólico como exclusivo y completo [§CAP.2.2.]. Siendo las prácticas artísticas, en un modo amplio y complejo, un hacer de la forma y una deformación con el cuerpo que señalan la parte ética [§CAP.2.2.2.1].

³⁵² AZARA, Pedro. "De la fealdad del arte moderno". Anagrama: Barcelona.1990.pp.129-142.

El Arte se podría entender como la trampa [§ CAP.2.3.1.1] a la muerte del otro:

Dar a ver lo obsceno es forzar la mirada de un espectador...Pero se deja llevar por su cuerpo a la defensiva, pues no puede impedir una cierta repulsión. Lo obsceno, si bien fascina, compromete a quien mira a experimentar algo que lo divide, que lo molesta; lo obsceno también se inscribe en una forma de ruptura. Casi a su pesar, el espectador mira, se deja captar más allá de su pudor, satisfaciendo de manera brutal su pulsión de ver³⁵³.

En esta cita entendemos que el Arte con los espectadores se encuentra en un pulso constante de rechazo y fascinación. Además, se establece una postura por una “*estetización del horror*”³⁵⁴. O en otras palabras, la unión de los avances tecnológicos con la práctica artística respecto a la taxidermia chapucera crea deformidad en la forma real. Esta taxidermia la abordaremos en el posterior capítulo [§CAP.4.3.2.]. A continuación se desarrolla este planteamiento.

La práctica de lo sublime se entiende como ilimitada de desgarrar. Pero a su vez, parece limitada por el terror, lo que conlleva a una postura subjetiva. El saber hacer y deformar la forma con el horror, nos da un acercamiento entre lo sublime y la sublimación³⁵⁵.

La materia (restos corpóreos) se construye desde lo obsceno. Dando significado a esas partes que nos avergüenzan y que el pudor nos hace ocultar. Esta etimología de la deformación de la forma nos da seducción y desconcierto ante las nuevas formas creativas sobre la imagen del animal muerto, que presentan los artistas contemporáneos.

En efecto, como señala Corinne Maier, ante lo obsceno que irrumpe, la mirada vacila. Asimismo, el espectador de lo obsceno mira esforzándose por no ver, es decir, no entrega en verdad la mirada: la aventura y la retoma de inmediato³⁵⁶.

A lo que se refiere Corinne con esta reflexión es que, en las últimas décadas, el Arte ha trabajado desde el cuerpo replanteando sus formas y funcionamientos. Ha dado lugar a nuevos órdenes estéticos, una materialidad orgánica, tipo de percepción, como también un argumento ético [§ CAP.2.2.2.1] y un saber científico. Los artistas que trabajan con la imagen del animal [§ CAP.3.] y concretamente con la muerte del mismo buscan reelaborar desde lo sensible y el juego de la experimentación tanto la imagen del cuerpo como su corporeidad. Es decir, deformar la forma ya existente.

En la contemporaneidad, el cuerpo del animal (la forma) es el territorio de combate por excelencia para muchos artistas. Una persistente identificación entre huir de las penurias y los

³⁵³ SALABERT, Pere. “La Redención de la Carne, Hastío del Alma y Elogio de la Pudrición.” CendeaC: España.2004.p.35

³⁵⁴ BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” Itaca: México.2003.p.52.

³⁵⁵ AZARA, Pedro. “De la fealdad del arte moderno”. Anagrama: Barcelona.1990.pp.129-142.

³⁵⁶ CORINNE, Maier. “Lo obsceno. La muerte en acción.” Nueva visión: Buenos Aires.2007.p.69

placeres de la carne. Con los que acechan la creación de deformaciones de formas más al límite en comunicación con las vivencias de la frágil constitución de la carne.

4.3.2. LA TAXIDERMIA: LA TAXIDERMIA CHAPUCERA.

En primer lugar el uso de la taxidermia es la herramienta que algunos artistas utilizan para experimentar con el cuerpo del animal muerto. Dando lugar posteriormente a formas con cualidades artísticas. Durante el siglo XIX emerge este Arte de la taxidermia y en Occidente alcanzó un gran impulso con la revolución industrial. La taxidermia se ofrece como un rediseño temerario de las fronteras entre lo salvaje y lo urbano, naturaleza y cultura. Las ciudades en crecimiento y las nuevas realidades sociales dieron lugar entre otras, a la necesidad de acercar la naturaleza para los que no podían vivirla. Esta separación con la naturaleza hizo que los museos de Historia Natural tuvieran gran popularidad como lugar de encuentro entre la naturaleza racionalizada y la audiencia, con animales exóticos, con bellas o extrañas formas³⁵⁷.

La *taxidermia*³⁵⁸ como recurso [§FIG.4.10. FIG.4.11. FIG.4.13 hasta FIG.4.17.] ha simbolizado la intensa sed de conocimiento y estabilidad en un mundo que va cambiando con demasiada rapidez. Lo que llevó a la ansiedad que marcó el desarrollo de ese período, como también a la aparición de los zoos o los acuarios, entre otros.

En esta escultura titulada *Monogram*³⁵⁹ (1955-59) del artista estadounidense Robert Rauschenberg. Observamos que hace uso de la taxidermia como recurso. Su elaboración consiste en un largo proceso creador, desde que se encuentra la cabra disecada en un escaparate de un anticuario, hasta la compra de la misma por quince dólares.



Fig.4.18. *Monogram* (1955-59), Robert Rauschenberg.

Durante el proceso artístico surgían preguntas del cómo hacer. Él fue buscando posturas, tal como colgarla a modo de cuadro (era demasiado grande, no por su tamaño, sino por su personalidad) o hacer un ensamblaje. Pero finalmente apareció otro elemento significativo que marco la evolución de su obra, un neumático. En este construir la imagen del animal muerto, introdujo la cabra dentro del neumático. La situó sobre una plataforma con ruedas y

³⁵⁷ TURNER, Alexis. "Taxidermy". Thames & Hudson: London. 2013. pp.18-30.

³⁵⁸ ALOI, Giovanni. "Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene". Universidad de Columbia: Nueva York. 2018. pp.1-328.

³⁵⁹ *Monogram* (1955-59), Robert Rauschenberg. Recuperado de BAKER, Steve. "The Postmodern animal". Reaktion booksLTD: London.2000.p.70.

fue incrustando durante años pintura y papel. Esta obra se puede catalogar como un autorretrato del artista, en la que proyectó con periodicidad objetos autobiográficos. El propio título de la obra tiene un carácter simbólico [§CAP.2.2.], su firma. Podemos decir, que esta obra fue el impulsor del Pop Arte, dentro del Neodadaísmo.

De alguna manera la taxidermia es un recurso de preservar la vida salvaje congelándola. Es una manera revolucionaria de demostrar un aparente respeto por los seres vivos. Siendo un respeto paradójico, ya que al mismo tiempo se trata y coloca en posición completamente artificial. El respeto de salvar al animal no-humano de la descomposición, entendiéndolo como un acto de deferencia.

Otro recurso que incluye la taxidermia es el diorama. Normalmente está constituido por diferentes elementos, tanto animales, seres imaginarios como seres humanos etcétera. Se trata de una maqueta en la cual se escenifica una posible situación real como vemos en la siguiente imagen.



Fig.4.19. *Hyena Jackal Vulture*, Diorama (1976), Hiroshi Sugimoto.

Además, fue considerado como una herramienta de educación en los museos de Historia Natural y no tuvo gran éxito hasta 1889 gracias a Carl Alkeley, un taxidermista americano. Aunque fue usado por primera vez por Louis Daguerre en 1882, el cual para atraer el interés de la audiencia incluyó una cabra viva, añadiendo así objetos tridimensionales³⁶⁰. La relación entre el ser vivo, la cámara y la caza eran el eje temático para crear estos dioramas. A través del Arte de la caza se suministraba las pieles para la taxidermia. El disparo de la cámara dejaba la imagen para la posterioridad. La caza [§CAP.2.3.1.], al final, es un símbolo [§CAP.2.2.] de poder y esto conllevó, entre otros motivos, a las expediciones a África. En busca de animales bellos y exóticos donde la taxidermia ayudó en la experiencia, creando un archivo en vivo de esta memoria. En cierta forma podemos ver como la relación existente entre animal y el ser humano envuelve un hecho violento. Incluso desde perspectivas antropológicas, es universal en las sociedades humanas.

Es posible argumentar que la muerte de los seres vivos de-construye, redefine o reorganiza el orden social entre humanos y animales. Pero puede ser interpretado de manera más profunda que eso. El uso de los prefijos *de* y *re* sugiere que la violencia es parte de un romper

³⁶⁰ TURNER, Alexis. "Taxidermy". Thames & Hudson: London. 2013.pp.30-70.

y un hacer de nuevo en el contexto artístico humano; un impulso intrusivo y hacia el cambio³⁶¹ [§CAP.3.3.1.].

Sin embargo, en esta relación animal-humano, se produce una necesidad por parte de este último de matar animales. Un gran número de seres vivos particularmente aquellos clasificados como domésticos, deben su existencia al hecho de que serán sacrificados, viven ante todo para este fin.

Este orden existente resulta algo simbólico [§CAP.2.2.], es decir, regularmente los humanos sacrifican seres vivos para comer y para usar otras partes de su cuerpo. Son sacrificados y en otras ocasiones asesinados en eventos religiosos o rituales; en experimentos científicos; como parte del control de plagas y alimañas, por razones de salud pública. Como también parte de prácticas del manejo de vida silvestre; en eventos deportivos en los que compiten con otros animales o contra los humanos. En otros casos, como mantener los animales por placer o compañía, particularmente las mascotas. Inicialmente la relación no se basa en matar al animal, pero a menudo el fin de la relación llega cuando está enfermo, achacoso o pasa a ser no deseado³⁶².

El término taxidermia se podría entender como la apariencia del animal muerto en vivo, pero que realmente no lo está. Fue usado para estudiar y apreciar a los seres vivos que disecaban los taxidermistas. Esta aparente vida se podría explicar cómo un momento concreto en un devenir constante. Es decir la historia es un continuo movimiento multiforme, como una especie de líquido en movimiento o una nueva imagen. Asimismo, la taxidermia podemos verla como el Arte de conservar animales muertos con aspecto de vivos, para su posterior estudio. Proviene del griego *taxisa* (*arreglo*) y *dermis* (*piel*)³⁶³, es un recurso usado durante años y se ha ido perfeccionando, tanto por profesionales de la técnica como por aficionados como cazadores, etcétera. En este tipo de técnica se usan animales mamíferos pero también otros como las aves. Para su desarrollo se deben de tener tanto conocimientos anatómicos como artísticos y de tratamiento de piel y disección. Además, tanto la taxidermia como los museos tienen presente el aspecto que otorgan a la imagen del animal muerto, dándole en su forma una interpretación u otra³⁶⁴.

³⁶¹ SAUVAGNERGUES, Anne. "Deleuze, del animal al Arte". Amorrortu: Buenos Aires. 2006. Pp.73-76.

³⁶² HARAWAY, Donna. "The companion Species, Manifiesto, Dogs, People and Significant Otherness". Prickly Paradigm Press: Chicago. 2003. pp.28-30.

³⁶³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "TAXIDERMIA: Diccionario de lengua española", 23ª ed. (2014). Recuperado el (04/05/2019) de <https://dle.rae.es/taxidermia>

³⁶⁴ TURNER, Alexis. "Taxidermy". Thames & Hudson: London. 2013.pp.30-70.

Al observar un museo de Historia Natural contemplamos que existe una gran diversidad de elementos, tanto de formas, tamaños como de texturas que podemos encontrar en el mundo externo animal. Es cierto que en dichos museos los seres vivos destacan por su expresividad real siendo animales hieráticos e inanimados. Desde diferentes puntos de vista nos observan combinándolo con un cierto olor característico de productos para su preservación. Dicha construcción o reconstrucción simbólica del animal [§CAP.2.2.] es el interrogante. Algo que debemos de tener en cuenta es ambientar el espacio con uso de luces que potencien las sombras de los mismos. Creando así una imagen volumétrica.

No obstante, los naturalistas han progresado respecto al tratamiento que se genera en el proceso de elaboración para preservar a dichos seres de estudio. Podemos decir, que el principio de la elaboración no ha sufrido ningún cambio sino más bien en el proceso final. Es decir, dependiendo de la finalidad del animal su resultado o acabado final será determinante y distinto. Como por ejemplo, si es un trofeo de caza, una exposición en una institución, etcétera.

La clasificación de la *taxidermia*³⁶⁵ se divide en cuatro bloques:

CIENTÍFICA: en su proceso se hace uso del ser vivo al completo y se preparan pieles curtidas y motas, para un fin científico o referencial dentro de una colección.

EDUCATIVA: Se usa al animal completamente y se elaboran rellenos o pieles montadas para dioramas que serán expuestos en museos, etcétera.

CINEGÉTICA: Se usa del ser tanto las pieles como partes de su cuerpo (Trofeos taurinos) [§CAP.2.3.2.1.] que derivan de cazas mayores o menores permitidas.

ARTESANAL: se usa la casquería de los mismos, las cornamentas, los dientes e incluso los huesos para un fin decorativo o funcional.

La elaboración del montaje previo era un proceso de relleno y secado. El modo clásico era curtido, relleno, maniquí de metal o de madera. En la actualidad es curtido, maniquí, moldes, tallados/esculpidos³⁶⁶.

³⁶⁵ DAVID WINTON (GALERÍA BELL) Y UNIVERSIDAD DE BROWN. "Exhibition and symposium: Dead Animals, or the curious occurrence of taxidermy in contemporary art". Providence, EE.UU. (23/01/2016 a 27/03/2016). Recuperado el (24/05/2018) de <https://www.brown.edu/campus-life/arts/bell-gallery/exhibitions/dead-animals-or-curious-occurrence-taxidermy-contemporary-art>

³⁶⁶ TURNER, Alexis. "Taxidermy". Thames & Hudson: London. 2013.pp.18-28.

Actualmente, el Arte Contemporáneo ha confeccionado la taxidermia como un proceso de creación en auge para su desarrollo creativo. Los artistas reivindican desde una crítica constructiva el desarrollo empleado de la propia taxidermia en tiempos de antaño e incluso el uso que en ocasiones se sigue dando. Es entendible que fue un método utilizado para preservar la naturaleza con fines decorativos y educativos. Por ello en la actualidad, dichos artistas realzan la sensibilidad del uso de la taxidermia en los animales con cierta crítica del abuso constante ejercido en la naturaleza a lo largo del tiempo.

Gran cantidad de artistas contemporáneos utilizan la taxidermia como recurso en el proceso de creación. Aún así, no debemos de olvidar, que tanto el escultor como el material en sí mismo genera cierta simbiosis que permite desarrollar sensibilidad, en cuanto a las características tanto físicas como de actitud aportadas. Según Baudrillard: *“El artista ya no debe, pues, imitar, duplicar ó parodiar la realidad, sino extrapolar signos de ella para crear una hiperrealidad, pudiendo hacer uso de la taxidermia como recurso”*³⁶⁷. De alguna manera, en esta cita encontramos explícito la idea de que el Arte se apodera de la técnica de la taxidermia en el proceso de creación para hablar de la propia realidad haciendo uso de la imagen del animal como recurso y proceso creativo [§CAP.3.].

Un ejemplo es el artista Peter Friedl y la obra escultórica *The zoo Story* 2007. En el proceso de creación, el artista realizó un viaje cultural a Cisjordania donde le cautivo Brownie, una jirafa disecada. Peter Friedl sugirió el préstamo de dicha jirafa para exponerla como ready-made en Kassel, en la decimosegunda Documenta de 2007³⁶⁸.



Fig.4.20. *The zoo Story* (2007), Peter Friedl.

Brownie es la mayor de otras dos jirafas que pertenecen a la colección de taxidermia del zoológico de Qalgiliyah en Cisjordania. Este animal, según la historia, murió por el estrés debido al bombardeo que hubo cerca del zoo provocándole un ataque al corazón. En la época del EDI, conocida como Operación Escudo Defensivo, en 2002. Peter Friedl trianguló a las autoridades alemanas, a la ANP y a las israelíes para tomar la jirafa prestada. Todo ello conllevó un coste elevado. Posteriormente de considerarla un ready-made, fue posible su traslado para su exposición en la feria cultural de Kassel³⁶⁹.

³⁶⁷ BAUDRILLARD, Jean. “El intercambio simbólico y la muerte”. Monte Ávila: Venezuela, 1980.Pp.45-47-56.

³⁶⁸FRIEDL, Peter. “The zoo Story” (2007), Recuperado el (08/06/2018) de <http://www.preservedproject.co.uk/brownie/>

³⁶⁹ Ibídem.

Plantearnos las preguntas como: ¿Es lo real el objeto-imagen (Brownie) o la propia experiencia en sí misma? ¿El encuentro con el animal es lo real o lo externo a dicho encuentro? Podemos decir que dicha obra está representando una circunstancia concreta y determinada de un acontecimiento mayor. Es la experiencia del animal muerto de una devastación continua por parte de Israel en Palestina. De alguna manera, Brownie es el reflejo de una realidad cosificada y de un hecho trágico. Siendo el contenedor de índices de las cualidades tercermundistas. Se puede entender como impedimento hacia el progreso y el desarrollo, con respecto a la calidad de la taxidermia como recurso y proceso de creación. La obra responde a una interrelación de lo político-social, lo ético, y lo estético. Cartografiando el encuentro del animal muerto y el hombre y las relaciones entre ellos sobre un territorio [§CAP.3.3.1.]. Con respecto a Occidente y Oriente, entre lo desarrollado y lo subdesarrollado.

En este recorrido artístico en el que nos situamos, encontramos que la taxidermia nos trae a la memoria las pinturas naturalistas y bodegones del barroco. Nos planteamos que esta nueva forma de hacer se encuentra en un definitivo Arte funerario natural. Siendo la belleza un elemento a tener en cuenta reflexivamente³⁷⁰.

Resulta sorprendente que, en el tratamiento de las obras artísticas, vuelva a posicionarse de lo que huimos. Meramente, las obras que nos encontramos suponen un acercamiento congelado en el tiempo de la imagen del animal muerto. Dentro de una sociedad contemporánea utilizando la taxidermia como recurso en el proceso de creación.

4.3.2.1. LA TAXIDERMIA CHAPUCERA.

El animal taxidérmico es un recuerdo ficticio. Separado del aspecto natural que el animal pudiera tener en la confrontación con el humano, por ejemplo a través de la caza [§CAP.2.3.1.].

Esta forma de hacer, la taxidermia chapucera, es un término prestado por Steve Baker³⁷¹. No puede ser tomado literalmente como algo que salió mal con el animal no-humano (aunque también lo fue), sino algo intencionalmente realizado artísticamente. A diferencia con la taxidermia realista [§CAP.4.3.2.] que apunta a preservar la belleza de los seres vivos y sus formas perfectamente diseñadas para la función que deben cumplir. La taxidermia chapucera convoca una presencia desagradable e incómoda, no responde a necesidades de adaptación o evolución.

³⁷⁰ AZARA, Pedro. "De la fealdad del arte moderno". Anagrama:Barcelona.1990.pp.153-153.

³⁷¹ BAKER, Steve. "The Postmodern animal". Reaktion booksLTD: London.2000. p.97.

La taxidermia chapucera³⁷² podría ser definida refiriéndose a lo humano y al animal, sin ser ninguno de ellos, y sin que sea una representación directa de ambos. Es un intento de pensar una nueva cosa. Ni las especies, ni los géneros, ni los individuos están abiertos a interminables interpretaciones y aún más convincente, a la negativa de la interpretación. Son quizás cosas sobre las que pensar. Provocando un momento de perplejidad y el no reconocimiento del pensamiento genuino.

El término taxidermia chapucera demanda atención a causa de su inesperada equivocación, su involuntario valor cómico, afectará al orden y clasificación de conformidad con las expectativas creadas. Es por esto que afecta a la armonía a través de su alta demanda de atención, no a causa de su abrumadora belleza sino por su negación. Es una incoherencia desagradable y perturbadora.

Resumiendo, la taxidermia chapucera demanda al espectador más atención de comprensión con respecto al animal original. La resignificación de signos estéticos [§CAP.3.1.] muestra una oportunidad para que la imagen del animal [§CAP.3.] tenga una retirada romántica y nostálgica del original.

Steve Baker contextualizó el cuerpo reconfigurado de animales como taxidermia chapucera, manifestando que estas piezas esencialmente funcionan como “*entes interrogativos*”³⁷³.

La utilización de la taxidermia chapucera en el Arte Contemporáneo podríamos clasificarla en varias agrupaciones según las mezclas de materiales. Como en el caso de Rauschenberg [§Fig.4.18] y los animales rellenos a modo de juguetes como los de Mark Dion. Formas híbridas como William Wegman y su perro cruzando las barreras de las especies. Taxidermia desde lo elaborado como hizo Bruce Nauman en 1980 con formas fantasmales de poliuretano al que se cosieron y pegaron pieles. Dando lugar a objetos preciosos anatómicamente, pero desconcertantes. Otros están suspendidos a media altura, otros arrastrados por el suelo (alusión al matadero), otro casi humano³⁷⁴.

En este ejemplo casi humano sería Dorothy Cross con su escultura *Amazón*, que consiste en un maniquí de sastre cubierto con piel de vaca. En sus obras escultóricas utiliza objetos encontrados. Muchos de los cuales habían estado en posesión de su familia durante años o se

³⁷² *Ibidem*.p.97.

³⁷³ *Ibidem*, p.97

³⁷⁴ CORTÉS, Concepción. “Fundamentos biológico de la creación: Animales en el Arte y Arte Animal.” [Tesis doctoral] Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. (2015). Pp.55-479. Recuperado el (12/06/2020) de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/672482>

encontraban en diferentes entornos. Estos son incorporados en sus piezas para su exhibición. El enfoque general de Cross de crear obras usando objetos encontrados se ha denominado amalgamación poética.

En un museo local de Noruega en 1990, la artista Dorothy Cross exhibió un colador creado con la ubre estirada de una vaca. Esto tuvo lugar, ya que ella pensó que una vaca podría ser utilizada para algo más que para producir leche y fue una revelación total³⁷⁵.



Fig.4.21. *Amazón* (1992), Dorothy Cross.

En respuesta, ella comenzó a producir trabajos escultóricos. Utilizando la piel de vaca curada, sus ubres y serpientes disecadas, que exploraron el significado cultural y simbólico [§CAP.2.2.] de la sexualidad y la subjetividad en todas las culturas. Para Dorothy Cross, el uso de las ubres generó una extraña mezcla de disgusto, hilaridad y emoción. Brutal y elegante a la vez, su obra crea una presencia figurativa oculta. Donde la piel dura del animal se comba y se pliega. La artista registra su trabajo con cierto simbolismo [§CAP.2.2.] desde el punto inquietante, sofocante y con un aro extraño de belleza.

La pluralidad de materiales usados en las obras de Arte hace que las asociaciones sean más abiertas, más creativas. Representar o presentar a los animales mal acabados, lo que podríamos determinar cómo taxidermia chapucera. Resulta hacer un guiño al deterioro de la contemporaneidad y al daño producido a la naturaleza. Dicha representación de la imagen del animal muerto sugiere, tanto para los artistas como para los espectadores, una reflexión y una sensibilidad en parte defensiva así como entendible, ante la misma imagen chapuceada. Todo esto se puede observar en artistas, exposiciones y simposios que utilizan diferentes estrategias³⁷⁶.

Un ejemplo de ello, serían los artistas Tim Noble y Sue Webster. Los cuales trabajaron en equipo realizando esculturas de sombras, en las cuales añadían infinidad de materiales como: basura, chatarra o animales disecados. En el proceso creador usan animales taxidermicos creando una escultura abstracta, pero al proyectar la luz a dichas obras se transformaban en perfiles de sombras de un alto grado de iconicidad. Como podemos apreciar en la imagen, se trata de una instalación conmemorativa a la defunción del padre



Fig.4.22. *British Wildlife* (2000), Tim Noble y Sue Webster.

³⁷⁵ CROSS, Dorothy. "Amazón" (1992). Recuperado de BAKER, Steve. "The Postmodern animal". Reaktion booksLTD: London.2000.p.61.

³⁷⁶ DAVID WINTON (GALERÍA BELL) Y UNIVERSIDAD DE BROWN. "Exhibition and symposium: Dead Animals, or the curious occurrence of taxidermy in contemporary art". Providence, EE.UU. (23/01/2016 a 27/03/2016). Recuperado el (24/05/2018) de <https://www.brown.edu/campus-life/arts/bell-gallery/exhibitions/dead-animals-or-curious-occurrence-taxidermy-contemporary-art>

de Tim Noble. Quién coleccionaba 88 animales disecados, los cuales son usados en la escultura construyendo los bustos de los artistas de espaldas uno contra al otro en una posición de pérdida y dolor³⁷⁷.

Otro ejemplo sería la artista Claire Morgan con sus dos frágiles instalaciones colgantes que reflejan su interés en los procesos naturales y los materiales orgánicos. Una forma compleja de representar la vida y la muerte dentro de un espacio territorial [§CAP.3.3.1.] del ser humano y el animal. Explorar la fisicidad de los mismos, la muerte e ilusiones de permanencia en el trabajo es su manera de tratar de llegar a un acuerdo con estas cosas por sí misma. Elegancia y belleza, pero también insensatez y horror, están presentes en sus instalaciones y dibujos³⁷⁸. A pesar de que podríamos interpretarlo como un síntoma de la vida contemporánea. Esta percepción es algo universal, donde la taxidermia chapucera es usada como recurso en el proceso de creación.



Fig.4.23. *Fluido* (2009),
Claire Morgan

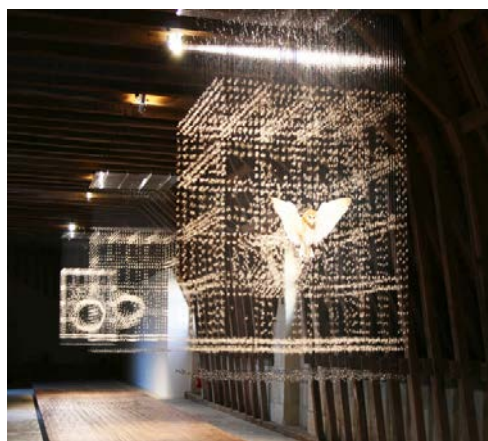


Fig.4.24. *Aquí es el fin de todas las cosas* (2011),
Claire Morgan.

La soledad del animal en las instalaciones provoca una solución obvia y esto es llenar el vacío. La artista utiliza la taxidermia chapucera como punto de partida para las obras en papel. Dirige el proceso de desollar al animal, y usa una hoja de papel como su superficie de trabajo. Se recogen y registran las medidas anatómicas del propio animal muerto, junto con la sangre u otros fluidos corporales, que puedan derramarse en el proceso de creación.

Al mismo tiempo, poco a poco, empieza a agregar otras marcas a la página. A veces marcas bastante intuitivas o expresionistas, a veces dibujos precisos y repetitivos, notas

³⁷⁷NOBLE, Tim y WEBSTER, Sue. *British wildlife* (2000). Recuperado el (10/08/2021) de http://www.timnobleandsuewebster.com/british_wildlife_2000.html

³⁷⁸AZARA, Pedro. "De la fealdad del arte moderno". Anagrama: Barcelona.1990.pp.152-153.

escritas, cálculos o recordatorios. La preocupación principal en su obra es la calidad formal de una cierta combinación de formas y colores³⁷⁹.

Declara Claire Morgan:

En general, hemos encontrado muchas cosas que lo hacen temporalmente en nuestras vidas: indulgencia en la compra de bienes materiales, moda y belleza, mirar la televisión, comer excesivamente, alcohol y drogas, juegos de azar, religión organizada. Entretenimientos de todo tipo. Y todo el tiempo, entretenimiento más elaborado, más fácil de consumir, más derrochador, más temporal. Esto no implica que seamos inmunes. Nuestras vidas son superficialmente bastante cómodas³⁸⁰.

No obstante, en todos los procesos de creación observamos como la taxidermia ya sea realista o chapucera es un recurso artístico que brinda la oportunidad de desterritorializar [§CAP.3.3.1.] la imagen del animal muerto. Para debatir, reflexionar o expresar determinados aspectos conceptuales de la propia realidad humana.

Asimismo, otro ejemplo fue la exposición *El Taxidermista*³⁸¹ del 2013 en Barcelona. Recuerda a una tienda de taxidermia que duró abierta hasta 1991. Todos los años se homenajea dicho lugar, gracias a la Fundación Setba. En la exposición aparecen fotografías antiguas del local de los artistas Francesc Català Roca, Toni Catany, Pepe Encinas y Xavier Miserachs dioramas de Lluís Soler i Pujol fundador de la tienda. Además de otros taxidermistas como Miquel Macaya, Guim Tió, Nasevo, Eduard Palaus y Carles Piera. Al año siguiente se convocó otra exposición en la que se usaban cartones reciclados para crear esculturas de cabezas de animales, lo que entendemos dentro de esta técnica de la taxidermia [§CAP.4.3.2.] como trofeo [§CAP.2.3.2.1.]. Las cuales aludían a ello mediante el ensamblaje por planos y pintura. Los nombres de los dieciséis artistas son Sònia Ferré, Pep Camps, Jordi Garcia Gil, Xavier Clarés, Núria Guinovart, Roser Oduber, Guadalupe Masa, Xavier Jansana, Nazario, Alejandro Molina, Cristina Sampere, Març Rabal, Rosa Permanyer, Marc Prat, Rosa Solano, Santi Sallés y Jordi Prat³⁸².



Fig.4.25. *El taxidermista* (2013), Cristina Sampere.



Fig.4.26. *El taxidermista* (2013), Sonia Ferré

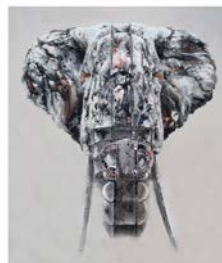


Fig.4.27. *El taxidermista* (2013), Guadalupe Masa

³⁷⁹ MORGAN, Claire. Recuperado el (19/07/2018) de <http://www.claire-morgan.co.uk/home>

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ FUNDACIÓN SETBA. "El Taxidermista". 2013. Recuperado el (24/05/2018) de <https://www.fundaciosetba.org/es/el-taxidermista-en-btv-ciutat-vella/>

³⁸² *Ibidem*.

En cierta manera, los artistas trabajan la imagen del animal [§CAP.3.] cambiándole su materialidad corporal [§CAP.4.3.1.], por el sustituto del cartón, queriendo representar la conmemoración de la taxidermia (tienda) del poder que representaba en aquella época y como no, a través de la idea del trofeo [§CAP.2.3.2.1.]. Esta manera de entender la taxidermia y el trabajo de estos dieciséis artistas, nos acerca a la idea de la taxidermia chapucera mencionada.

No obstante, se puede encontrar una solución significativa en esta taxidermia chapucera como recurso en el proceso de creación para llegar a un acuerdo con este vacío (sintiendo la realidad, buena y mala, y aceptándola). Nuestra vida cotidiana como consumidores, en un mundo de conveniencia, al mismo tiempo sirve para alimentar nuestra hambre cada vez de más cosas, así como nuestra renuncia a sentir algo más que placer. Como resultado, terminamos aún más lejos de la verdadera satisfacción. Nuestra mortalidad es inconveniente. La degeneración enreda los hechos que nos aconsejan que tenemos que desear: la juventud, la propiedad, el estatus social. Para todos nuestros supuestos poderes y libertades, aspirar a estas cosas es inútil, y al final no tendrá sentido. No podemos aprovechar la muerte. Pero, podríamos evitar que el presente se escurra y se desperdicie³⁸³.

Asimismo, en el proceso de creación la conciencia también es un inconveniente. Con gran parte de lo que consumimos, estamos causando desastres naturales, alimentando guerras, dañando o matando a otros humanos y animales, causando la extinción. Simplemente comprometerse con la sociedad contemporánea nos hace cómplices en esta violencia. De hecho, el consumo ético [§ CAP.2.2.2.1] es un negocio costoso y, por lo tanto, exclusivo. Es una situación imposible a menos que nos atrevamos simplemente a enfrentar el horror de consumir menos. Cosa que la taxidermia chapucera denuncia constantemente. Observar el mundo desde la no realidad, mediante un mecanismo, resulta estremecedor a consecuencia de las relaciones existentes entre el animal y el ser humano. Supone la no consideración de lo que vemos. Es decir, comprar cosas que se han matado, fabricado o cultivado en lugares que no podremos visitar, por personas que ni conoceremos, tiene cierto contraste con el momento en que firmamos peticiones para el tratamiento ético [§CAP.2.2.2.1] de humanos y animales. Como una especie de traducción, que nos indulta de la culpabilidad. Es un sistema que ofrece el valor justo, la separación suficiente.

Finalmente, esta práctica artística mediante la taxidermia chapucera como recurso en el proceso de creación es una reacción a esta lucha contra estas preocupaciones. Es importante

³⁸³ CRUZ, Pedro A. y (prólogo de) CASTRO, Fernando. "La Muerte (in)visible: verbal, ficción y posficción en la imagen contemporánea." *Tabularium: España*.2005.pp.35-40.

experimentar el mundo directamente. La sociedad actual requiere comunicación no solo para informar, sino para entretener al mismo tiempo. La complejidad se considera indeseable, se nos exige que pensemos menos profundamente. A través de estos procesos creadores, estamos mirando la vida cotidiana y la muerte. Las ideas de entretenimiento, el consumo sinsentido y la soledad son parte de esto. Las trivialidades y las comedias pueden mencionarse en los títulos o aparecer junto con las medidas anatómicas o la sangre de un animal muerto.

El espectáculo se puede hacer usando la escultura, entre otros. Haciéndoles participes así como explorando la idea de la inutilidad, el paso del tiempo, la complejidad, la belleza o incluso la fragilidad de las cosas. La investigación de los animales, de los materiales y de las formas tiene cierta perspectiva, una deductiva y otra destructiva. Ya que tanto la catalogación como el explorar a los seres vivos resulta para el artista una fuente para establecer conexiones con el Arte. Cuando se intenta cuantificar y controlar, se pierde algo de belleza intangible³⁸⁴.

Resumiendo, los taxidermistas-artistas cumplen la función de agentes en la circulación del conocimiento científico acerca de la imagen del animal muerto [§CAP.3.] en el proceso de creación. Un saber que busca materializar ideas y pensamientos. Mediante la taxidermia realista y chapucera como recurso forma parte de las investigaciones artísticas que dan lugar a las obras de Arte. Como si de un trofeo [§CAP.2.3.2.1.] se tratase, hacia una nueva imagen del animal muerto.

4.3.2.2. EL CUERPO ENVILECIDO: EL DESPOJO.

El cuerpo envilecido, el despojo³⁸⁵, son mecanismos en los que se utilizan los restos mortuorios como un rasgo desconcertante e inquietante respecto a la tradicional recepción en el Arte. Una regresión de la psique contemporánea, más primitiva, hacia la realidad de los restos que provoca una situación de límite entre el deseo y el desprecio del propio animal. Al trabajar directamente con el cuerpo envilecido, nos viene a la mente el concepto de Pere Salabert "*cuerpo de la firma*"³⁸⁶. Esto significa que todas las prácticas unen el cuerpo textual gráfico y el de representación, siendo exacto tanto en imagen como plásticamente. Dos cuerpos, que se entremezclan siendo uno solo. A su vez se divide en un modelo matricial o una imagen en una representación o en una impronta.

Las características en la experimentación con el cuerpo presente, proyectan signos [§CAP.3.1.] de su carnalidad. Las obras que trabajan directamente, sin traspasar el cuerpo

³⁸⁴ AZARA, Pedro. "De la fealdad del arte moderno". Anagrama:Barcelona.1990.pp.152-153

³⁸⁵ *Ibidem*.pp.166-168.

³⁸⁶ SALABERT, Pere. "La Redención de la Carne, Hastío del Alma y Elogio de la Pudrición." CendeaC: España.2004.p.25

productor, son en sí mismas el cadáver, el despojo³⁸⁷. Efectivamente, ya se hizo uso del cuerpo del animal, como también del cuerpo humano en diversos formatos, lo que nos parece algo paradójico. La conservación [§CAP.4.3.2.] es negar el proceso natural de putrefacción del cuerpo. De hecho, hasta incluso en alguna ocasión, estos “*cadáveres inmortalizados*”³⁸⁸, concepto prestado de Salabert, obtienen como consecuencia una aparente forma de vida, en unos casos creíbles y otros no. Llegamos a entender que las pieles son la superficie del cuerpo presente, sintiendo una cierta predilección.

Un ejemplo de ello, es el movimiento artístico Accionismo Vienés entre 1965 y 1970 formado por Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch y Günter Brus. Como también Oswald Wiener y Gerhard Rühm ambos escritores.

El accionismo se entiende como la liberación tanto corporal como psíquica³⁸⁹. Rompiendo la idea del Arte y el artista como algo tradicional, criticando de alguna manera al propio sistema. En la imagen siguiente, podemos apreciar una de las acciones de Herman Nitsch.

En sus obras vemos como el artista disminuye el cuerpo envilecido al mínimo. A lo primitivo y al animal, mediante vísceras, sangre, despojos, etcétera que irrumpen en el mismo de manera violenta y destructiva. El color rojo, clave en su obra, resulta el más identificado por las personas como el color que representa la vida y la muerte.



Fig.4.28. *Ocupar para los Animales* (1960), Herman Nitsch

En su trayectoria artística manifiesta una diversidad de interpretaciones técnicas a la hora de trabajar con elementos efímeros o cuerpos envilecidos de seres muertos y cuerpos humanos. Hace un guiño a los rituales religiosos en los que se hacían ofrendas de animales y otras humanas. Hoy en día expulsadas de nuestra civilización por la llegada del entendimiento del valor ético [§CAP.2.2.2.1] de la vida. Entonces el sacrificio fue algo metafísico. Además, su obra proyecta una crítica y una realidad ante la imagen del animal muerto, que está en un continuo proceso social en la industria ganadera. Los elementos son obtenidos de las carnicerías y su última muerte animal fue en 1998 en una performance bajo consentimiento institucional³⁹⁰.

Los artistas hablan de la importancia y lo que supone para el ser humano estas muertes de seres vivos en el proceso de creación, como hecho final de la vida. El intento desmesurado de

³⁸⁷ AZARA, Pedro. “De la fealdad del arte moderno”. Anagrama: Barcelona. 1990. pp.166-168.

³⁸⁸ *Ibidem*, p.36

³⁸⁹ SOLÁNS, Piedad. “Arte hoy: Accionismo Vienés.” Nerea: Madrid.2013.pp.15-36.

³⁹⁰ *Ibidem*.pp.51-56.

evitar la última fase del ciclo de la vida de cualquier ser, en este caso el ser humano, en la búsqueda de la eternidad.

Otro ejemplo que podemos contemplar, es la obra de Carol Rama en la que utiliza la imagen del animal como recurso y proceso de creación haciendo uso del collage de pieles de zorro *La Tagliole* (1966) o *Bricolage* (1966) como cuerpo envilecido, mediante del despojo del mismo.



Fig.4.29. *La Tagliole*. (1966), Carol Rama.



Fig.4.30. *Bricolage* (1966). Carol Rama

Volviendo a un proceso creador más sanguinolento nos encontramos con la obra artística del artista Jordi Benito. Donde utiliza la imagen del animal muerto y el acto de matar (toro) como recurso. Su idea es acabar con la dictadura y la moral católica por una moral más liberal y socialdemócrata, es decir, destruir para construir. Su trabajo *Toro Performance* (1979), que realizó entre el 13 de junio al 5 de julio del mismo año en Barcelona, se trataba de tres actos consecutivos que los llamo "sesiones de trabajo", en el Espacio 10 de la Fundación Joan Miró de Barcelona³⁹¹. En el proceso de creación simultáneamente se generaba: por un lado una pareja practicando el coito. Y por otro lado el sacrificio de un toro ante el público. Con esta acción tuvo que dar explicaciones a un comisario de policía. Este acto era una obra de Arte, y no, un delito contra la salud pública por matadero clandestino y de escándalo por pornografía, como él pretendía. La performance que se realizó en Barcelona, no fue una representación sino un hecho real que estaba ocurriendo. Era algo concreto, según el crítico de Arte Alexandre Cirici Pellicer³⁹². De alguna manera, se entiende que existe una falta de lamentación por el hecho en sí y de que existiera una falta de público en dicho acto.

³⁹¹ BENITO, Jordi. "Toro Performance" (1979). Recuperado el (27/07/2019) de <http://www.jordibenito.cat/Fonsmdg.html>

³⁹² MARZO, Jorge L. "El arte y el derecho animal, o cómo mutar la autonomía estética en competencia pública". Revista La Maleta de Portbou: España. N° 32, 2018. pp. 75-81.



Fig.4.31. *Toro Performance* (1979), Jordi Benito.

Por otro lado, para Julia Kristeva escribe:

En un mundo en el que el Otro se ha derrumbado, el esfuerzo estético –descenso a los fundamentos del edificio simbólico- consiste en volver a trazar las frágiles fronteras del ser hablante lo más cerca posible de sus comienzos, ese origen sin fondo que es la represión llamada primaria³⁹³.

Ante esto entendemos que, de alguna manera el artista, busca en él mismo un matiz en su pasado. Un recuerdo de un carácter primario, es decir, una actitud animal. Por ello, nos preguntamos: ¿Qué proyecta el cuerpo envilecido del animal en el Arte? Lo reconocemos porque no lo entendemos como una ficción. Sino que nos enfrentamos ante ello empáticamente.

Para los artistas trabajar con el cuerpo del animal, despojo³⁹⁴, origina traer a la conciencia lo que existía en el inconsciente. Las imágenes crean un contacto con el muerto y por lo tanto más directo con la muerte.

Huyen de la muerte mediatizada transmitida por televisión y otros medios de comunicación, en la que, como bien señala Cruz y Castro, la exhibición de lo atroz se ha convertido, mediante su estetización, en nuestro pan de cada día, en lo más común³⁹⁵.

Por esto mismo, la imagen de los animales [§CAP.3.] que mueren cada día es llevada a la comercialización y a la domesticación. Resulta que las críticas frente a las prácticas artísticas, que hacen uso del cuerpo envilecido, nos plantean si la materia como despojo se ha trivializado.

¿Qué resultado se obtendrá en la trayectoria del cuerpo envilecido? ¿Qué sentido tienen, pues, este tipo de manifestaciones artísticas? Tratar de dar visibilidad a la imagen del animal

³⁹³ KRISTEVA, Julia. (1988). "Poderes de la perversión, Ensayo sobre Louis- Ferdinand Céline." Siglo XXI: España. 1988.p.42

³⁹⁴ CHACÓN, J. Francisco. "El despojo de la cosa inmueble". [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, Madrid. 2015. Pp.22-213. Recuperado el (09/07/2019) de <https://eprints.ucm.es/54338/1/532707586X.pdf> En esta tesis el despojo está orientado a la idea jurídica de quitar algo, aún así su lectura ha servido para comprender ese despojo animal como fuente de elaboración plástica.

³⁹⁵ CRUZ, Pedro A. y (prólogo de) CASTRO, Fernando. "La Muerte (in)visible: verbal, ficción y posficción en la imagen contemporánea." Tabularium: España.2005.pp.35-40.

[§CAP.3.] desde lo crítico es papel fundamental del artista. Es decir, trabajar más la mirada hacia la prohibición deshumanizadora.

En las anteriores preguntas, hay que tener en cuenta más cómo se utiliza, que lo qué se usa. Pero aún se puede dar un paso más allá y traspasar los límites e ir fuera de la norma, respondiendo a una reflexión determinada sobre la condición humana y animal. El cuerpo envilecido es el resto, el despojo, la putrefacción, en el animal es la frontera entre la vida y la muerte³⁹⁶.

La muerte de los seres vivos, que llevan a cabo algunos artistas, ha de ser entendida bajo el significado de sacrificio y como metalenguaje de la producción. Transformar la forma [§CAP.4.3.1.] en busca de otra nueva sin que el cuerpo envilezca en el intento de ser obra³⁹⁷. De hecho antes encontrábamos la conservación de la degradación del propio ser (cuerpo) en las prácticas artísticas del cuerpo cadavérico de las bestias. Ahora éste se exhibe directo, como cuerpo mortificado que es, con todos los procesos físicos que lo acechan y que ahora son expuestos. Así, el desprendimiento de flujo, la descomposición, la pudrición o el hedor son los protagonistas del “*espectáculo de la podredumbre*”³⁹⁸, en su estricta literalidad.

El despojo³⁹⁹ también puede darse con una doble lectura mediante actos, que comúnmente conocemos como los atropellos. Así pues sus polémicas tanto morales como éticas [§CAP.2.2.2.1] han permitido a la marca de cervezas Brewdog crear una edición limitada de su cerveza extrema llamada *The end of the History*, con un 55% de alcohol. Dicha cerveza es ofrecida en botellas que están encerradas dentro del cuerpo de un ser vivo disecado. Podemos observar como por la boca del animal sobresale el cuello de la botella. Estas botellas alcanzaron precios entre 500 a 700 libras y fueron vendidas en poco tiempo⁴⁰⁰.



Fig.4.32. *The end of the History* (2010), Cervezas Brewdog.

Estaban hechas con la técnica de la taxidermia [§CAP.4.3.2.], los seres vivos utilizados eran armiños y ardillas grises, que habían sido atropellados. Se puede hacer cierto guiño al lema de la DGT: si bebes, no conduzcas. Hay una cierta ironía respecto a lo anteriormente

³⁹⁶ JIMÉNEZ, Ricardo. “¿De la muerte (de)negada a la muerte reivindicada? Análisis de la muerte en la sociedad española actual: muerte sufrida, muerte vivida y discursos sobre la muerte”. [Tesis doctoral]. Universidad de Valladolid, Valladolid. 2012.pp.181-185. Recuperado el (15/08/2018) de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/979>

³⁹⁷ AZARA, Pedro. “De la fealdad del arte moderno”. Anagrama: Barcelona.1990.pp.129-142.

³⁹⁸ SALABERT, Pere. “La Redención de la Carne, Hastío del Alma y Elogio de la Pudrición.” CendeaC: España.2004.p.64

³⁹⁹ AZARA, Pedro. “De la fealdad del arte moderno”. Anagrama: Barcelona.1990.pp.166-168.

⁴⁰⁰ BREWDOG, Cervezas. “The end of the History” (2010). Recuperado el (09/07/2019) de <https://gastronomiaycia.republica.com/2010/07/26/cerveza-the-end-of-history/>

dicho, ya que estos animales son primero atropellados involuntariamente por el más prominente símbolo de capitalismo [§CAP.2.2.] que es el coche. Para luego, en una segunda fase, se convierta al propio animal muerto en un objeto empaquetador para una marca de cerveza [§CAP.3.1.]. Básicamente, la propia industrialización niega en su primera instancia la vida y después le otorga una segunda.

No obstante, la taxidermia es una técnica consistente en la manipulación conservadora de la piel como hemos visto hasta el momento [§CAP.4.3.2.]. Asimismo, la muerte del ser humano es como la de un animal, entendiendo a Noehlin Von Hagens artista y anatomista alemán que hace uso del método de la *plastinación*⁴⁰¹.

Este método es un recurso en el proceso de creación entre el Arte y la ciencia que utiliza tanto cadáveres de animales como de humanos. En su elaboración se reemplaza la grasa y los fluidos corporales en el cuerpo presente ya muerto, sustituyéndolos por polímero reactivo.

La representación de cada ser vivo tiene un tratamiento minucioso de 1.500 horas y un periodo de un año⁴⁰². Resulta sorprendente la variedad de animales con los que crea y a su vez nos revela una nueva realidad bajo las capas de la dermis, dentro del mundo anatómico. La instalación escultórica bajo el título *Animal Inside Out* muestra la biología y la fisiología de los mismos. Músculos, esqueleto, sistema nervioso, tejidos blandos, adaptaciones genéticas a sus hábitats, sistemas respiratorios, digestivos así como reproductores, dando una imagen del animal muerto y de cuerpos envilecidos. En este trabajo artístico-biológico tenemos que apuntar que los seres vivos han muerto de manera natural y muestran las similitudes entre humanos y animales. Así como la admiración y el cuidado por ellos mismos, ya sea para el estudio científico o la conservación.

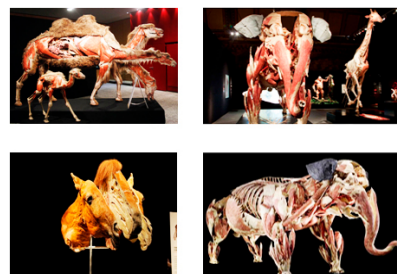


Fig.4.33. *Animal Inside Out* (2013), Von Hagens.

Llevar a cabo obras de Arte con restos del propio cuerpo nos acerca y toma fuerza el concepto de reliquia. La reconstrucción de los restos le da una identidad, un lugar y un espacio dentro de un proceso de creación haciendo uso del animal muerto como recurso.

Entender este hecho de la muerte, como vemos en el Arte anteriormente mostrado [§FIG.4.28. a FIG.4.32.], nos traslada hacia la idea del cuerpo envilecido como concepto

⁴⁰¹ ENGBER, Daniel. "The Plastinarium of Dr. von Hagens". Revista Wired: Estados Unidos. Vol.21.Nº3. 2013. Pp.116-122.

⁴⁰² *Ibidem*.pp.116-122.

usado en Arte para hablar de lo vil, de lo imperfecto, de lo soez⁴⁰³. Encontramos un paralelismo con el mundo actual en el que vivimos. Mientras comemos o cenamos vemos continuamente escenas de muertes, que deberían generar un efecto repulsivo en el espectador que las contempla entre bocado y bocado de alimento. Sin embargo las acepta como una situación normal hoy en día asumida.

En este punto, se habla del cuerpo envilecido desde una obscena mirada-objeto a lo real. Lo estético se desprende de las clasificaciones del buen y el mal gusto. Por ello, el Arte reconfigura la subjetividad de cada individuo haciendo desaparecer dicha enunciación del yo.

Lo vil corresponde a una idea estética que apareció entre los años sesenta y actualmente tiene relación con el Arte de hoy en día. En el que algunos artistas utilizan el cuerpo del animal, la carne, vísceras como medio de expresión⁴⁰⁴.

*Jean Clair, crítico de arte, dice que hasta ahora el objeto de arte nunca había llegado tan cerca de la escatología y, paradójicamente, nunca había sido tan bien acogido por las instituciones culturales, tratado casi como un arte benigno y académico en todo el mundo occidental*⁴⁰⁵.

En este caso, las obras de Arte que trabajan con lo soez no son ciertamente bellas sino que sitúan al espectador ante algo prohibido y siniestro, como diría Freud en términos de *unheimlich*⁴⁰⁶. Las imágenes que trasladan una fascinación en su plenitud, causan todo menos apatía. ¿Qué es tal hecho de fascinación? En el sentido del despojo se persigue desmontar identidades sustanciales denunciando lo violento y la arbitrariedad que reúne la creación de sujetos de orden simbólico. Esto permite despojarnos de aquello para poder convertirnos en sujetos. Este Arte señala sus posibilidades críticas respecto a identidades, instituciones y jerarquías denunciando así las injusticias sociales en todos sus campos. Así como el mismo encuentro entre el ser humano y el animal en el proceso de creación.

¿Qué rastros quedan marcados en nuestra piel, en la carne, con el primer contacto con el mundo animal? ¿Cuándo somos conscientes del espacio que habitamos? ¿De qué modo y en qué momento nos preguntamos sobre quién soy yo y su localización? ¿De qué manera interactúan los modos y las estrategias de representación psíquica, respecto a la pregunta anterior? ¿Qué posición ocupa la representación con nuestra propia experiencia de esta masa-materia, que llamamos cuerpo? ¿Cuál es la ocupación del otro? ¿Qué elementos nos sacan de nuestra fisicidad? ¿Qué quiebra esta relación?

⁴⁰³ OTERGA Y GASSET, José. "Goethe desde dentro. El punto de vista en las artes." Revista de occidente: Madrid. 1978. P.23.

⁴⁰⁴ SOLÁNS, Piedad. "Arte hoy: Accionismo Vienés". Nerea: Madrid.2013.pp.15-36.

⁴⁰⁵ CLAIR, Jean. "De Immundo." Arena: Madrid. 2006. P.38

⁴⁰⁶ FREUD, Sigmund. "Das Unheimliche: Manuscrito inédito". Mármol-Izquierdo: Buenos Aires. 2014.pp.1-230.

En el análisis de la sociedad informe, Gerard Imbert resalta como característica central de la misma la necesidad posmoderna de la transparencia total, que afecta a todo, sean objetos o relaciones, y que determina la relación con la realidad produciendo un cambio axiológico en los valores y principios que regían hasta ahora nuestra representación del mundo y del otro⁴⁰⁷.

En otras palabras, lo que entendemos es que antes la imagen del animal muerto tenía un carácter sagrado y ahora en este caso ha cruzado los umbrales de lo público y lo privado. Generando de esta manera un aspecto incierto entre aceptación o no y a su vez un espectáculo de la misma.

Una mirada panescópica por la que *“hoy el intercambio simbólico ha muerto y le sustituye un intercambio icónico, en el que la forma- imagen –la ionización de todo– prima sobre los contenidos y fagocita el sentido”⁴⁰⁸.*

En efecto, ante esta mirada del cuerpo envilecido por la muerte se intenta domesticar de alguna manera, cosificándolo. Da como resultado la contaminación de la representación ante un cuerpo animal. A su vez se deshumaniza y rompe con toda la complejidad del sujeto. Este hecho en sí de tratar la imagen del ser muerto y de las muertes en general, suponen ante quienes las viven a diario (forenses, carniceros, etcétera) un encuentro [§CAP.3.3.1.] en el que incluso se bromea, existiendo una clara cosificación del sujeto. La existencia de imágenes que existen hoy en día en los medios de comunicación, internet, films, exposiciones, etcétera, deja secuela en la percepción humana respecto a años anteriores que resultaba algo poco común. Hoy la muerte es latente y una estrategia de control político, social, estético y cultural.

Miramos sin filtros, queremos ver al detalle su esencia. Puede parecer macabro pero resulta deshumanizante con los ojos que lo vemos. Un acto sorprendente, aunque se busca derrotar a dicha muerte, ya sea mediante técnicas médicas (de salud o estéticas) o artísticas (taxidermia) buscando de alguna manera la conservación en sí del cuerpo vivo o muerto.

Siendo el hedor de su carne en descomposición parte de lo informe, el horror no figurativo, lo indecible. La teoría estética encuentra algunas de sus referencias más significativas en el punto donde se encuentran y tratan de entenderse el cuerpo y su imagen visual plástica. Convirtiéndose en un registro inacabable de reliquias que hablan de la espiritualidad, que aluden a lo trascendente con un fetichismo alimentado por restos anatómicos a medio descomponer⁴⁰⁹.

Ante esta cita debemos comprender como entender, que el cuerpo (la materia) revela hoy en el Arte su fecha de caducidad. Celebra lo mismo que temía, aquello que evitaba: el cuerpo y la materia orgánica en su más perentoria realidad, convertidos en objeto de valor. Naciendo

⁴⁰⁷ IMBERT, Gerard. “La Sociedad Informe: Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites.” Icaria: España.2010.p.65

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p.47.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p.32.

así, un convencimiento. El cuerpo da lugar, espacio, al alma que finalmente será liberada después de desaparecer el mismo. Esta descomposición cárnica es el relato natural de esa liberación, dolorosa, inexplicable, ajena a la significación. Es por ello que la carne, huesos, vísceras, etcétera (restos, vestigios, huellas, etcétera) establecen un vínculo de salvación con el Arte en un trayecto a aceptar la vida, después de cruzar el límite hacia la muerte. Esa resistencia humana a abandonar enteramente el cuerpo, que pasa a mejor vida o simplemente traspasa, indica que allí donde está la carne nunca hay nadie.

El espectáculo y el simulacro son visibles y visibilizados, todo es posible y alcanza hasta la categoría del mundo del Arte. Es decir, puedes cambiar de estatura, sexo, color de ojos, de piel, jugar con el ADN, etcétera [§CAP.4.3.1.]. En los tiempos actuales, la imagen del animal muerto toma mucha importancia en el mundo del Arte, como recurso y proceso de creación siendo el cuerpo una herramienta o un contenedor para ello. Es un exceso en el que las pulsiones se enfrentan, construyéndose en jerarquías de un nuevo hacer perverso aunque validado y compartido por todos. Actualmente, actuar sobre lo psíquico para remendar un hecho de la realidad alterada, no es necesario. Hoy lo alterado es la realidad, con un corte rápido de algo que sobra y se ajusta de nuevo al cuerpo como materia en el proceso de creación da como resultado la imagen equivocada de lo que se tiene como real del animal muerto.

4.4. CONCLUSIONES

En este capítulo podemos observar la muerte como recurso y proceso de creación del animal en el Arte Contemporáneo. Dicha muerte se puede dividir en dos aspectos conceptuales. Por un lado la muerte como acto de matar como recurso y proceso. Y por otro lado la muerte como imagen, signo y metáfora.

De este modo, la muerte puede ser clasificada en tres procesos creadores. La primera categoría es la muerte en directo del animal dentro del espacio de la galería. Provocando cierto realismo e inclusión participe del espectador en el acto. Creando una imagen del ser vivo que es envilecida en su proceso de creación. La segunda categoría es la muerte del animal como registro. Donde su representación es grabada en film o vídeo creando cierta incertidumbre de su realidad o no y su temporalidad en el proceso creador. Además, en dichas obras artísticas encontramos dos vértices. Por un lado los seres vivos mueren a consecuencia de otros animales. Por otro lado mueren a manos del ser humano, donde aparece la mano del artista con un martillo como herramienta de ejecución. Dicho proceso de creación utiliza la taxidermia como recurso generando un cuerpo envilecido de la imagen del ser muerto como

registro. La tercera categoría es la presentación del animal muerto. En la cual, en el proceso creador se hace uso de la taxidermia realista y de la taxidermia chapucera como recurso. Creando cuerpos envilecidos a través del despojo del propio cuerpo del animal muerto. De alguna manera, nos sitúa en el plano en el que se intenta embellecer la imagen de algo terrible.

En este prisma, vemos como se deforma esa imagen que teníamos previa del animal dentro del proceso de creación. De alguna manera, nos revela la posibilidad de cambiar su forma mediante recursos artísticos como la taxidermia. Dicho recurso nos acerca a una imagen del ser muerto con apariencia de vivo, que ha sido usado infinidad de veces en la Historia del ser humano. Dentro de este proceso creador surge la taxidermia chapucera como recurso y aspecto conceptual que nos desvela un hacer nuevo. Donde la finalidad no es la perfección, sino el discurso en el proceso de creación, las peculiaridades del animal, la propia materia en sí del mismo cuerpo envilecido como despojo. No obstante, en esta búsqueda y desglose de prácticas artísticas donde cada una tiene su propio carácter con ciertos matices en sus procesos de creación. Observamos, que finalmente ese cuerpo del animal muerto resulta estar envilecido como despojo.

Finalmente, podemos contemplar en dicha investigación como la muerte es usada como recurso y proceso de creación para muchos artistas en sus líneas de trabajo respecto a la imagen del animal. De alguna forma, la muerte del ser vivo puede ser clasificada. Por el tipo de tratamiento que se genere o por lo que en sí se produzca como obra artística. Por ello, en todo este proceso de creación donde la imagen del animal muerto como recurso nos desvela cierta preocupación por el animal en sí mismo, por la propia realidad que le envuelve y su relación con el propio ser humano. Genera un vínculo que de alguna manera los artistas plasman en cada nueva imagen del animal muerto y sus devenires artísticos.

5

LA NUEVA RETÓRICA DE LA
IMAGEN DEL ANIMAL MUERTO EN
EL ARTE CONTEMPORÁNEO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 5.LA NUEVA RETÓRICA DE LA IMAGEN DEL ANIMAL MUERTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO... | 185 |
| 5.1.La muerte como una negación para el ser humano..... | 185 |
| 5.2.Reacción de la audiencia ante la muerte del animal en el arte..... | 191 |
| 5.3.Cómo repensar en el proceso de creación la representación de la imagen del animal muerto en el arte..... | 194 |
| 5.3.1.El animal transformado en el arte..... | 199 |
| 5.4.Conclusiones..... | 205 |

5. LA NUEVA RETÓRICA DE LA IMAGEN DEL ANIMAL MUERTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

Esta nueva forma de estudiar y sistematizar los procedimientos y técnicas para crear la nueva imagen del ser muerto dentro del mundo del Arte y su posterior interrelación con los espectadores, resulta ser una puerta reciente que anima a los artistas a crear obras inéditas desde la propia imagen del animal muerto.

En este buscar y hablar de los mismos, podemos observar lo que ya hemos visto en todas las aversiones de algunas de las obras, donde se pone en duda su propia imagen y su forma de hacer. Obviamente nos encontramos en una situación donde la muerte sigue, desde su umbral, dejando huella en la sociedad y de la que nos intentamos ocultar o alejar.

No obstante, la imagen del ser muerto nos abre un abanico de posibilidades para afrontar esta latente situación y donde su figura puede ser llevada desde una retórica más argumentativa.

La nueva retórica de la imagen del animal muerto no pretende ser un engaño, ni una falacia. Sino un nuevo giro a la representación de la misma sin dañar, ejecutar o agredir al animal físicamente para hablar de su imagen en deceso. De alguna manera, los artistas reinventan sus capacidades artísticas para hablar del mismo hecho, teniendo más presente el encuentro con el animal y su posterior imagen muerta.

Definitivamente, la retórica no es usada para convencer ni persuadir desde diferentes estrategias. Es una nueva forma de visualizar y crear obra artística desde un discurso que no entra a debatir sobre la ética del animal, de lo que está bien o mal, sino de llegar a hacer obra artística con un valor estético en el que la muerte toma su figura sin dañar a los sujetos.

5.1. LA MUERTE COMO UNA NEGACIÓN PARA EL SER HUMANO.

Tenemos que entender, que la sociedad está continuamente conformada por la muerte. Los funerales y el duelo suponen claros ejemplos de dicha circunstancia: *“El duelo es la expresión social de la inadaptación del hombre a la muerte, pero al mismo tiempo es también el proceso social de adaptación tendente a restañar la herida de los individuos supervivientes”*⁴¹⁰.

⁴¹⁰ MORIN, Edgar. “EL hombre y la muerte”. Kairós: Barcelona, 1974.p.67

En esta cita entendemos como la muerte plantea al individuo un contexto marginal y a la vez es una situación latente dentro de sus vidas cotidianas, es decir, llama a la puerta sin previo aviso.

A lo largo de la Historia del ser humano ha sido un mecanismo de orden institucional, según los autores Peter L. Berger y Thomas Luckmann en su obra *La construcción social de la realidad* de 1966. Básicamente, se intenta suavizar el miedo de estas muertes e integrarla en la sociedad de manera natural.

El desarrollo de la sociedad contemporánea y los constantes factores de individualización han hecho que se modifique la adaptación social respecto a la muerte. Provocando así diversidad de cambios en el imaginario colectivo ante la misma, lo que Berger y Luckmann escriben como: “Cambios que han metamorfoseado el determinismo pretérito de las sociedades tradicionales no en un conocimiento ciertamente tranquilizador entre la población de las sociedades desarrolladas, como cabía esperar, sino en ambigüedad”⁴¹¹.

El intento constante de averiguar la verdad sobre la biosfera y su lógica mediante la ciencia ha hecho que la muerte resulte algo natural, profano e irreversible. Entrando en un debate respecto a la contraposición de los principios y valores individuales [§ CAP.2.2.2.1], al reconocer un impedimento al progreso de la ciencia, y por consiguiente la posibilidad real de ésta para controlar la naturaleza. Busca llegar a un nivel superior simbólicamente [§CAP.2.2.], en el que alterar la imagen del animal muerto [§CAP.3. y CAP.4.] desencadene en el saber de la muerte auténtica.

Por lo que pequeñas imágenes de seres muertos, artísticamente, dan una imagen dramática de la muerte, resultado de un momento de pérdida. Estas imágenes son extrañas, en cierta manera. Ya que son naturalizadas pero muestran un corte, un momento, un simulacro de vida disecada [§CAP.4.3.2.] que enajenan un espacio social y cultural propio.

La imagen del animal muerto es algo único, universal e intransferible. En otras palabras, todos tenemos que morir y nadie puede suprimir o cambiárselo a otro individuo. Tenemos nuestra propia fecha de caducidad, aunque intentemos rehuirla. Este fenómeno nos enseña que la muerte es un hecho natural vacío, es impropia de su tiempo y se convierte en un escándalo.

Podemos decir, que su imagen sirve como herramienta de control cultural y social. Además de un arma de poder, ya que propaga el miedo entre la sociedad. Becker (2003)⁴¹², Kearl (1995)⁴¹³, Bauman (1992)⁴¹⁴, Canetti (2019)⁴¹⁵, Baudrillard (1980)⁴¹⁶ y Morin (1974)⁴¹⁷

⁴¹¹ BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas. (1966). “La Construcción social de la realidad”. Amorrortu: España, 1966.pp.36-42.

⁴¹² BECKER, Ernest. “La negación de la muerte”. Kairos: España, 2003.pp.23-56.

⁴¹³ KEARL, Michael C. “Finales: una sociología de la muerte y la muerte”. Universidad de Oxford: Inglaterra.pp.59-63.

⁴¹⁴ BAUMAN, Zygmunt. “Mortalidad, inmortalidad y otra estrategias de la vida”. Universidad de Stanford: California, 1992.pp.123-130.

mantienen que a lo largo de la Historia la muerte como imagen, y en este caso la del animal, ha sido culturalmente símbolo de poder. Además, queda decir, que en los países desarrollados, los sistemas políticos han sustituido a las religiones en las sociedades, como gestores de poder mediante la muerte. En otras palabras, ahora el control social se garantiza en cierta medida mediante el miedo a la muerte. Trastocando de alguna manera los pensamientos y la moral de los individuos, lo que permite ausentar o retirar la violencia física que se utilizaba en otro tiempo.

Según escribe Baudrillard:

Califica a esa petición como un estrago mental de la apropiación que impone el sujeto a su propia pérdida. Como reacción a este encorsetamiento vital, a este vaciamiento del contenido que comporta una muerte "natural", en la que el grupo no tiene parte en ella, ni se comparten duelos colectivos, Baudrillard, afirma que la única muerte simbólica posible –social, pública, colectiva– en las sociedades desarrolladas es la muerte artificial (accidente, suicidio, violenta), ya que, al escapar a lógica de la inversión y de la equivalencia, es anti-reproductiva y antiproductiva para el sistema⁴¹⁸.

En relación con la cita, cabe mencionar que en este nuevo hacer contemporáneo, la tecnología ha resultado útil a la hora de crear obra artística, como además de progresar a nivel global dentro de las comunicaciones entre los individuos de nuestra sociedad. Dando así como resultado cambios en el espacio-tiempo, en lo público y lo privado y en las propias instituciones. Donde los individuos están abandonados a su suerte y a su vez siendo dependientes de estas condiciones que ni comprenden ni controlan. Y donde la muerte cambia su esencia, ya no se determina como natural sino además resulta ser algo artificial.

Estos nuevos cambios parecen hacer mella en las vidas de los individuos trastocando de forma letal su subjetividad. Una reelaboración de las relaciones entre los demás y consigo mismos, donde la subjetividad y la identidad social es transformada culturalmente. Este progreso tecnológico ha cambiado, de alguna manera decisivamente, el entorno de la sociedad contemporánea⁴¹⁹.

La globalización existe en diferentes ámbitos, ya sean culturalmente, políticamente, demográficamente, medioambientalmente, económicamente, etcétera. Esta última, la económica resulta ser el centro de todo el progreso. Lo que genera en la población la idea del consumo. Este consumo de masas resulta ser el patrón mundial en la sociedad capitalista, donde la imagen del animal muerto [§CAP.3. y CAP.4.] cobra importancia.

⁴¹⁵ CANETTI, Elias. "El libro contra la muerte". Debolsillo: España, 2019.pp.213-235.

⁴¹⁶ BAUDRILLARD, Jean. "El intercambio simbólico y la muerte". Monte Ávila: Venezuela, 1980.pp.40-52.

⁴¹⁷ MORIN, Edgar. "EL hombre y la muerte". Kairos: Barcelona, 1974.pp.90-145.

⁴¹⁸ BAUDRILLARD, Jean. "El intercambio simbólico y la muerte". Monte Ávila: Venezuela, 1980.pp.45-47.

⁴¹⁹ VIRILIO, Paul. "El accidente original". Amorrortu: Madrid,2010.pp.25-31.

El deterioro natural y la calidad de vida han causado problemas en la equidad social y en las necesidades humanas debido a la ausencia de contrapoderes efectivos de los mercados⁴²⁰. Podemos contemplar que incluso el avance tecnológico transforma a nivel socio-psicológico las vidas de las personas, una especie de veladura ritual que envuelve a la misma como fetiche.

De alguna manera, entendemos que surja cierta impotencia ante la propia imagen del animal muerto [§CAP.3. y CAP.4.]. Esta nueva transformación ante el progreso repentino, silencioso incluso normalizado provoca percepciones en las sociedades contemporáneas de cierto temor a lo irreversible de su capacidad. Pero debemos de hacer frente a los cambios que trastocan nuestra propia comprensión artística.

En definitiva, los valores culturales recurren a la identidad como gema de racionalización económica dentro del Arte. Dando de alguna forma a interpretar como aisladas las relaciones entre individuos. Provocando así en los espectadores un cierto sosiego y baño mental ante una realidad perturbante y que separa a los mismos.

La imagen del animal muerto [§CAP.3. y CAP.4.] supone entender al otro que tenemos enfrente. De alguna manera, su imagen nos habla del enfrentamiento que continuamente sufre nuestra sociedad al afrontar la vida tal y como nos viene. Una búsqueda en la que la sociedad contemporánea tiene que reeducar y comprender desde la naturalidad el hecho de morir, sin miedo a lo desconocido.

La muerte tuvo una negación simbólica en la época moderna. Que continuó en las sociedades contemporáneas proliferando de alguna forma su persistencia en cada individuo⁴²¹. La muerte como hecho silencioso nos muestra el final de la imagen del animal muerto [§CAP.3. y CAP.4.], que trabaja sobre una identidad individual y a su vez en una preocupación colectiva.

Los miedos de la sociedad contemporánea y la incertidumbre de la misma se encuentran en la investigación de La Sociedad Líquida según Bauman: *“Un miedo es derivativo que orienta la conducta del ser humano (tras haber reformado su percepción del mundo y las expectativas que guían su elección de comportamientos)”*⁴²².

Ante esta cita cabe decir que los miedos resultan amenazas para los seres humanos al encontrarse ante la muerte. Esta misma resulta ser un hecho, un suceso que no puede corregirse ante quien la sufre. No mira las condiciones de los individuos ni su status, ella

⁴²⁰ VIRILIO, Paul. “El accidente original”. Amorrortu: Madrid, 2010, pp.41-45.

⁴²¹ BECKER, Ernest. “La negación de la muerte”. Kairos: España, 2003, pp.23-56.

⁴²² BAUMAN, Zygmunt. “Miedo Líquido”. Paidós Ibérica: Barcelona, 2010, p.36.

misma se manifiesta sin trampas [§CAP.2.3.1.1.] y toda su representación se convierte en algo inesperado y sorprendente. Además, tanto a los animales como a los humanos les unen el miedo hacia la muerte, ya que es una derivación de la propia supervivencia.

El rechazo, la deconstrucción y la banalización componen de algún modo la idea de la muerte en la sociedad⁴²³. Teniendo en cuenta estos tres términos anteriores, podemos decir, que el Arte hace uso de los mismos. El rechazo, la deconstrucción y la banalidad transforman un suceso natural en algo cultural. De algún modo hacen uso de lo transitorio para darle un carácter eterno.

Como estrategia de este carácter eterno la taxidermia [§CAP.4.3.2.] resulta ser una herramienta de uso entre los artistas. Liberando así una preocupación latente en la conciencia humana del propio cauce de la vida hacia la muerte, mediante la razón y la dominación de poder.

Esta posible forma de hacer deconstruye y banaliza los lazos de la inmortalidad creando una nueva identidad reflexiva de la imagen del animal muerto [§CAP.3. y CAP.4.]. “*Esto es, por primera vez en la historia, se ha llegado a un territorio en el que los seres humanos no han habitado nunca, un territorio que la cultura humana consideró en el pasado inhabitable*”⁴²⁴. Dicho de otro modo, lo que conocemos como la transmigración del alma simbolizada en ciertos seres vivos [§CAP.2.2.] dentro de algunas culturas.

Debido a los devenires de la modernidad, se busca un espacio unido aunque también flexible ante la misma muerte:

*La idea generalizada de que la ciencia y la razón, aplicadas al dominio de la naturaleza y al conocimiento de la vida humana, traerían consigo no sólo el control de las fuerzas naturales, sino también la explicación del mundo, el progreso moral, la justicia en las instituciones y, en último término, la felicidad humana*⁴²⁵.

En esta cita encontramos un cambio constante de espacios híbridos con valores y criterios legales diferentes, que da una diversidad indefinida en cuanto al paisaje. Resulta una transformación de sí mismos en cuanto a los propios individuos que lo habitan, creando sus propias micro-jaulas de hierro [§CAP.2.3.1.1.].

Este nuevo cambio hacia la imagen del animal muerto [§CAP.3. y CAP.4.] provoca a los presentes una preocupación de miedos que no deja de propagarse en todos los espacios en los que habitan. Una de las formas que admiten banalizar la muerte es hacerla presente. Como si de una vacuna se tratará, las personas serían inmunes hacia el miedo que la muerte les traslada

⁴²³ JIMÉNEZ, Ricardo. “¿De la muerte (de)negada a la muerte reivindicada? Análisis de la muerte en la sociedad española actual: muerte sufrida, muerte vivida y discursos sobre la muerte.” [Tesis doctoral]. Universidad de Valladolid, Valladolid. 2012.pp.181-185. Recuperado el (15/08/2018) de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/979>

⁴²⁴ BAUMAN, Zygmunt. “Miedo Líquido”. Paidós Ibérica: Barcelona, 2010.p.55

⁴²⁵ *Ibidem*, p.65.

tras su mirada perpetua. Es decir, una especie de medicina homeopática. La periodicidad de la imagen del animal muerto [§CAP.3. y CAP.4.] nos desencadena de cierta sensibilidad, huyendo del significado y favoreciendo el significante en un estado de suprimir su lado negativo.

La muerte se convierte así en un acto y en un producto de consumo lo que la transforma en algo cultural, fuera de su simbolismo [§CAP.2.2.] como un suceso inocuo.

Los usuarios representan un alto voltaje de adictos hacia nuevas experiencias, nuevos encuentros con el otro e incluso al consumo de las imágenes resultantes. Esta actitud nos sitúa ante una continua persecución de la muerte. Lo que nos convierte en secuaces acaecidos de la misma y que nos brindan los medios de comunicación, siendo relatos integrados en nuestras vidas, y que describe Bauman así: “*Sociedades en las que priman los valores materialistas, consumistas, hedonistas, narcisistas, permisivos, de relativismo moral y cultura del instante*”⁴²⁶.

Ante dicha situación, tenemos que tener en cuenta que la tecnología es una herramienta de poder y protección en la sociedad. Lo cual, puede transformar la imagen del animal muerto [§CAP.3. y CAP.4.] en un objeto de consumo, que a su vez va dosificando cuidadosamente dentro de sus límites, su entrada en el imaginario de la sociedad.

Del simbolismo [§CAP.2.2.] de la muerte a inicios del siglo XXI se puede decir que:

*El miedo que se une a la cotidianidad y así la cotidianidad adquiere formas de aventura extrema: el miedo a la inseguridad, el miedo bursátil, el miedo a los virus,... el miedo al otro. El pánico ha dejado de ser una emoción reservada a los márgenes y se ha instalado en el centro del sistema... Vivir con miedo, inciertamente, es de carácter posmoderno, y cuanto más amenaza se sienta mayor sensación de vida se recibe*⁴²⁷.

En otras palabras, podemos decir que el miedo es un estado generado por la supervivencia y cuando nos sentimos amenazados, salta como una señal de alerta en el individuo. En esta situación contemporánea se genera una auténtica desolación permanente, en la que la imagen del animal muerto [§CAP.3. y CAP.4.] resulta ser una negativa ante la sociedad. Pero debemos de tener claro que es una imagen, a día de hoy, tratada científicamente en ocasiones e incluso aunque se encuentre alejada de nuestra vida cotidiana. Podríamos decir que este discurso no se encuentra naturalizado como puede ser la imagen del animal vivo. Pero si se encuentra latente dentro de su significado en las sociedades contemporáneas. “*Reflejar, e intentar explicar, la aparente contradicción que supone la ausencia y la presencia de la muerte en la sociedad contemporánea*”⁴²⁸. “*Las representaciones reales niegan la destreza de lo que ocurre en las sociedades*

⁴²⁶ *Ibidem*, p.26.

⁴²⁷ *Ibidem*, p.62.

⁴²⁸ *Ibidem*, p.63.

*contemporáneas para constituir e imponerse como realidad*⁴²⁹. Definitivamente vemos en estas dos citas que esta nueva construcción de la representación de la muerte y de lo que todo ello implica parece ser ambiguo. Ya que de alguna manera se retrata la nada que deja. De algún modo, elaborar la imagen del animal muerto [§CAP.3. y CAP.4.] marca nuevas vías en cuanto a la relación con el ser humano. Cambiando y transformando los significados y simbolismos existentes y formándose otros nuevos. Este territorio de relaciones, en muchas ocasiones, se encuentra embalsamado por la muerte lo que provoca un vacío que generar.

5.2. REACCIÓN DE LA AUDIENCIA ANTE LA MUERTE DEL ANIMAL EN EL ARTE.

Un elemento más revelador en el ámbito del Arte Contemporáneo es la participación cada vez mayor de la audiencia. El espectador entra dentro de la creación artística. Este nuevo encuentro del receptor ante la obra artística resulta indagadora, ya que es más activa y menos pasiva que antaño. Trasladando al espectador hacia la manipulación y la experimentación, incluso físicamente, dentro de la nueva obra de Arte contemporánea, redactado con otras palabras del escritor Umberto Eco:

*La contemplación de la obra se plantea como una interpretación y una ejecución, y en ese disfrute la obra revive en una perspectiva original. La obra de arte se convierte de esta forma en un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante*⁴³⁰.

Dicha ambigüedad será el resultado explícito dentro del Arte Contemporáneo. Podemos decir que el trabajo sobre la obra abierta de Umberto Eco, tiende a varios significados en cuanto a la obra de Arte. Dándole un carácter dúctil y flexivo ante la nueva expresión artística. *“Estos mecanismos de apertura y ambigüedad delimitan un nuevo tipo de relaciones entre el artista y el público, y una nueva mecánica de la percepción estética”*⁴³¹.

Como vemos en la cita anterior, el concepto de espectador tiende a cambiar con el paso del tiempo. Pero siempre resulta clave a la hora de dar una respuesta ante lo que ve. En otras palabras, ya no solo física o intelectualmente sino se le requiere una participación más concreta, tanto como la misma responsabilidad que tiene el artista. En el proceso creador, el espectador tomará nuevos elementos ante la percepción estética.

En esta nueva manera de hacer se tendrá en cuenta otras disciplinas como la antropología, la ciencia, la sociología, la tecnología, la psicología, etcétera, que ya comenzó en los años

⁴²⁹ *Ibidem*, p.66.

⁴³⁰ ECO, Umberto. “Obra Abierta”. Ariel: Barcelona, 1990. P.160.

⁴³¹ *Ibidem*, pp.198-199.

sesenta. Lo que conllevó a nuevas vertientes artísticas ligadas en mayor medida a ideas conceptuales y apropiacionistas.

Estas expresiones representaron en su conjunto una parte muy significativa de las propuestas estéticas emprendidas de forma aislada por numerosos artistas a partir de mediados de esa década, y encontraron un denominador común con ocasión, sobre todo, de las exposiciones de la Kunsthale de Berna, en 1969, la Documenta de Kassel en 1972 y Sensation (art exhibition) 1997 en Londres⁴³².

Respecto a la cita, entendemos que estas exposiciones donde aparece el Arte Conceptual significando éste la noción de la práctica de la reducción, tanto en el sentido plástico como en las ideas y en el lenguaje del discurso, se observa como el artista destaca la función del espectador en un receptor-creador. En esta nueva forma de crear existen cambios en las ideas filosóficas e históricas sobre los objetos. Dando de alguna manera una nueva interpretación ante la crítica de la obra de Arte respecto a las instituciones.

En consecuencia, la determinación de la producción artística como objeto de Arte va de la mano de un nuevo fenómeno por parte la audiencia que la contempla. Digamos que la audiencia se implica ante la obra de Arte contemporánea. Entendemos que resulta un reto para el creador el despertar esas experiencias estéticas y de valor. A través de construcciones, reelaboraciones y acumulaciones, facilita al espectador un acercamiento a la obra que contempla o es participe con respecto al animal como tal.

Esto resulta un momento en el que poder familiarizarnos con aquello que nos puede derivar a algo distante y desconocido como espectadores⁴³³. Esta interacción, que se produce entre audiencia y obra, describe la forma en que puede lograrse el objetivo de romper la barrera entre Arte y Vida [§ CAP.2.2.2.1]. Provocando una reflexión crítica, respecto a la propia vida. Los trabajos artísticos comentados anteriormente [§ FIG.4. a la FIG.4.32.] son un resultado de este debate sobre el papel del espectador y la obra de Arte. Como respuesta ante ello: *Rat Piece, Kim Jones (1976)*, la audiencia no entendía lo que estaba ocurriendo ante tal expectación. Desde la propia mirada se cuestiona: ¿El Arte Contemporáneo, desde su supuesta ruptura de dicha barrera entre Espectador/Obra, ha sido capaz de gestionar tal acto? ¿El mensaje ofrecido, ha sido consecuente ante la audiencia? ¿Siendo directo el mensaje, qué papel tiene la audiencia ante la obra?

Entendiendo la posibilidad de cada uno con respecto a reflexionar e incluso actuar, resulta dubitativo hasta qué nivel el propio espectador responde ante ello. Así como también el artista trabaja entre los límites de Arte/Vida⁴³⁴ [§ CAP.2.2.2.1]. ¿Los límites son iguales tanto

⁴³² POPPER, Karl. R. "Arte, acción y participación". Akal: España, 1989, pp.134-138.

⁴³³ KEARL, Michael C. "Finales: una sociología de la muerte y la muerte". Universidad de Oxford: Inglaterra, pp.59-63.

⁴³⁴ VIRILIO, Paul y BAJ, Enrico. "Discurso sobre el horror en el Arte". Casimiro: Madrid, 2010, pp.30-34.

para el espectador (respuesta) como para el artista (mensaje)? En nuestro caso, ¿Al estar tratando con seres y no objetos, la audiencia es más crítica o no?

Entendemos que el Arte Contemporáneo ha fomentado las ideas previas de las vanguardias respecto a descontextualizar y poner en duda la propia obra de Arte. Además, teniendo en cuenta las relaciones existentes entre los artistas y los espectadores respecto al propio objeto, y lo que esto produjo hacia un nuevo devenir de la situación. Marcando así un antes y un después en la modernidad. Este aspecto llevará a indagar en nuevas vías y estrategias. En este nuevo cambio. El Arte surge como herramienta de acción social donde los valores son remplazados de los colectivos a los individuales y que son visibles en las imágenes de las recientes corrientes artísticas de la posmodernidad⁴³⁵.

En este nuevo devenir el artista actual deja de ser genio y pasa a ser un individuo creador. Dentro de este proceso creador la contemplación activa de los individuos-espectadores resulta ser primordial ante la obra de Arte contemporánea. Ya que su participación es clave y entra en valor dentro de la misma obra, y como dijo Duchamp: *“El espectador hace el cuadro” Marcel Duchamp*⁴³⁶.

En definitiva, la expectación ante el tema de la muerte⁴³⁷ del animal resulta algo significativo a la hora de hablar. El propio Arte es un medio poderoso, con el cual se puede reeducar y hacer reflexionar a quienes lo contemplan y lo producen. Siendo importante el valor representativo [§ CAP.2.2.2.1] de la imagen del animal [§ CAP.3.].

Las obras de Arte actuales son una prueba ante el espectador, por así decirlo, respecto a la percepción cultural de ellos mismos. Incluso existe el cambio de posiciones entre el artista y el observador, surgiendo así nuevas formas de hacer. De alguna manera, podemos entender que el Arte ahora ante los ojos que lo perciben sugiere una implicación más real, más directa y hasta más abierta.

⁴³⁵ VV.AA. “Arte desde 1900”. Akal: España, 2006. Pp.246-612.

⁴³⁶ CAUQUELIN, Anne. “El arte moderno y su régimen”. El arte contemporáneo: México. 2002. P.72.

⁴³⁷ MORIN, Edgar. “EL hombre y la muerte”. Kairos: Barcelona, 1974.pp.90-145.

5.3. CÓMO REPENSAR EN EL PROCESO DE CREACIÓN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DEL ANIMAL MUERTO EN EL ARTE.

¿Puede el Arte Contemporáneo, entonces, repensar la muerte o la acción de matar al animal [§ CAP.4.]?

Un ejemplo de ello puede ser el artista John Isaacs, cuyo trabajo está orientado más bien hacia ese repensar para sus esculturas utilizando la representación del animal. Más que en los asesinatos de los mismos. Su obra nos da la oportunidad de enfocar la función del hiperrealismo dentro del contexto. Lo cual nos hace estar interesados en que este modo representativo de la muerte del animal efectivamente recuerda la presencia de la vivencia como un sustituto del ser vivo.



Fig.5. *Everyone's Talking About Jesus* (2005), John Isaacs.

El hiperrealismo aumenta el impacto de la imagería creativa. Además de su potencial comunicativo sin introducir las multifacéticas consideraciones éticas [§CAP.2.2.2.1] impuestas por la propia muerte. Solo con los cuerpos de los animales de las instalaciones escultóricas de Isaacs traen a la existencia física la naturaleza volátil de las ansiedades modernas⁴³⁸.

Frecuentemente, la materialización [§CAP.4.3.1.] ocurre mediante la creación de imágenes violentas, que involucran el morir, el ya estar muerto, y de una manera alarmante representar a los animales desfigurados⁴³⁹.

El impacto que causan los seres de Isaacs en la galería supone una experiencia surrealista. Un acometimiento sensorial que desencadena consideraciones éticas [§CAP.2.2.2.1] sobre los asesinatos masivos, que inexorablemente ocurren en el mundo real. El trabajo del artista Isaacs nos lleva hacia el cuerpo envilecido: el despojo [§ CAP.4.3.2.2.], del encuentro real o no con el animal. A su vez nos proyecta cierta incertidumbre ante lo real de la deconstrucción de la naturaleza y la ética del mismo ser⁴⁴⁰.

En algunas ocasiones sus obras (Cuerpo-animales) se rompen o son cortadas de una forma un tanto tosca, en piezas sangrantes llenas de frescura. Estas partes del cuerpo animal

⁴³⁸ ALOI, Giovanni. "Art & Animals." I.B.Tauris: London. 2012. p.131.

⁴³⁹ BAUDRILLARD, Jean. "El intercambio simbólico y la muerte". Monte Ávila: Venezuela, 1980.pp.40-52.

⁴⁴⁰ ALOI, Giovanni. "Art & Animals". I.B.Tauris: London. 2012.pp.131-132.

visualizan la devastación que ya ha ocurrido. Al mismo tiempo hacen referencia a un organismo desarrollado con piel, músculos y órganos, un sistema operativo con numerosas y complejas interacciones, siendo un resultado evolutivo. El efecto total es desestabilizador e implica que el encuentro con estas obras dejan un claro objetivo de descondicionamiento, que contradice a una respuesta predecible.

Esta consecuencia representa la huella característica de la acción humana llevada a cabo sobre los cuerpos de los seres vivos. Siendo el resultado de una desfiguración y fragmentación inquietante y visible ante el espectador. Por ejemplo, su controvertida pieza *Everyone's Talking About Jesus* (2005) consiste en la sección final del cuerpo de un tiburón, en su abrumador hiperrealismo carnoso, posado en el suelo de la galería. Hecho de cera, resina de poliestireno y epoxi, la perspectiva de este trozo del animal es tan inquietante como pudiera ser la visión de su equivalente real, hecho de carne y huesos⁴⁴¹. ¿Puede uno argumentar que el olor de un trozo de carne real de un animal pudiera añadir énfasis al realismo, siendo necesario en orden a hacer entender el punto del artista? Realmente no. La carne del animal muerto es una denuncia a través de su exhibición respecto a las amputaciones de aletas en los tiburones y el retorno del resto del pescado que muere desangrado. Esta práctica ha sido condenada por los activistas de los derechos animales por su crueldad, y hay una campaña mundial para ilegalizarlo⁴⁴².

La obra de Isaacs no solo remueve conciencias sobre un problema serio, sino también lleva al espectador a enfrentarse con ello a través de la cruda brusquedad del hiperrealismo.

En el año 2009, Steve Baker empezó una serie de piezas que consistían en desafiar nuestra respuesta ante una de las muertes de los seres vivos más comunes en nuestros tiempos: el atropello. En su obra *Norfolk Roadkill, Mainly*, presentó imágenes capturadas cuando él iba en bicicleta por su localidad. En su trabajo observamos una yuxtaposición de imágenes de animales muertos en la carretera con imágenes de iconos arquitectónicos del lugar geográfico⁴⁴³.



Fig.5.1. *Norfolk Roadkill, Mainly* (2009), Steve Baker.

Paralelamente nos viene a la memoria el fotógrafo John Baldessari con sus fotografías conceptuales y de aparente realidad opuesta. El resultado final de las fotografías de Steve

⁴⁴¹ *Ibidem*.pp.131-132.

⁴⁴² GARCIA, Ana. "Stop finning: La campaña para frenar la matanza de tiburones: sin ellos el mar no sobrevivirá" Niusdiario: Madrid. 18/07/2020. Recuperado el (12/08/2020) de https://www.niusdiario.es/sociedad/medio-ambiente/stop-finning-campana-frenar-matanza-tiburones-sin-ellos-mar-no-sobrevivira_18_2979645253.html

⁴⁴³ ALOI, Giovanni. "Art & Animals". I.B.Tauris: London. 2012.p.133.

Baker normalmente tienen humor o asombro, proponiendo una paradoja de dicho encuentro real con el animal. En el caso de Baker, esta muerte masiva no es sistemática sino accidental y como tal, es considerada parte de la realidad del sistema de conducción que se realiza en los diferentes países⁴⁴⁴.

La imagen de atropellos de seres vivos nos crea una visibilidad del animal muerto dentro de una geografía concreta. A su vez nos da información del resumen de crecimiento o detrimento de una especie, debido a su mortalidad ante el encuentro con el ser humano. Baker conjura la imposibilidad de vivir de los animales con los avances tecnológicos humanos. Desde esta perspectiva, el atropello pudiera ser entendido como un subproducto de la industrialización, donde la velocidad de las máquinas es algo a lo que los seres vivos no han tenido tiempo de adaptarse⁴⁴⁵.

Olly & Suzi son un dúo de artistas cuyo proceso de creación artística está directamente relacionado con su viaje, que describen como una respuesta conjunta y de colaboración con la naturaleza en su forma más primitiva y salvaje. El estudio de Olly & Suzi se convierte en algo salvaje, transformándose en exteriores y entornos remotos sin dejar de lado a los animales. En sus pinturas se pueden apreciar temas como el peligro de extinción [§CAP.2.3.2.] tanto de los animales como de su entorno. Las mismas son creadas con sangre de animal para situarlas en el propio territorio del ser. Una vez que son atraídos por el olor de la sangre, se relacionan con dichas pinturas, siendo finalmente registradas fotográficamente. Centrándose en la representación y el simbolismo [§CAP.2.2.], el objetivo de Olly y Suzi es potenciar y desarrollar la comprensión y la conciencia de su tema. A veces, el animal se presenta casi como un ícono; singular, primitivo y grande en relación con el papel. Otras veces, un paisaje está presente y una voz o migración se incorpora a la obra⁴⁴⁶.



Fig.5.2. *Cheetahs* (1998), Olly and Suzi.

En ambos casos, los artistas se esfuerzan por crear claridad y ambigüedad en la misma pintura; educando e impulsando la curiosidad a un efecto igual. A menudo, la señal, la huella o la mordida de un animal se pueden incorporar a la obra en un intento de documentar el hábitat de una criatura que pronto se extinguirá. Los artistas ven esta interacción como una forma de investigación primaria; evidencia de un evento que nunca ocurrirá otra vez de la

⁴⁴⁴ VIRILIO, Paul. "El accidente original". Amorrortu: Madrid, 2010. pp.25-31.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, pp.25-45.

⁴⁴⁶ BROGLIO, Ron. "Surface Encounters. Thinking with animals and art". EE.UU: University of Minnesota. 2011.pp.51-53.

misma manera. Olly y Suzi continúan viajando por el mundo en la búsqueda de preservar la memoria y la existencia de criaturas en peligro de extinción [§CAP.2.3.2.].

Esto nos hace pensar que ese predominio de la tecnología⁴⁴⁷ sobre la naturaleza es, una vez más, expresado a través del aplastamiento del cuerpo animal. Grabándolo en el asfalto, al mismo tiempo reduciéndolo a una mancha (huella), a unos pocos pelos y plumas casi borrados. Como resultado de ello, Karin Van Lieshout *Roadkill Carpet* en 2001 realizó una alfombra con la representación de un zorro atropellado creando dos fuerzas con respecto a la atracción y la repulsión de la misma pieza. Es una alfombra hecha a mano, cálida, suave y mimosa de lana 100% que lo atrae a echar la siesta. Sin embargo, al mismo tiempo, presenta una imagen repulsiva de un zorro ensangrentado aplastado por el automóvil⁴⁴⁸.



Fig.5.3. *Roadkill Carpet* (2001), Karin Van Lieshout

Dicho esto, sería engañoso entender el diseño/ Arte de hoy como una mera reacción lúdica al funcionalismo. Aunque solo sea porque el movimiento se ocupa de una gran variedad de emociones incómodas. Como el ejemplo que estamos mencionando [§FIG.5.3.] que contempla la paradoja accidental. La naturaleza misteriosa de tal objeto nos apunta a un Marcel Duchamp y los límites entre que es Arte y que no lo es. Asimismo no entraremos en debate porque lo que nos interesa en esta pieza es su contraste de emociones. Un objeto que puedes pisar descalzo o no. El cual se encuentra en casa y a su vez representa el atropello del animal y su connotación sobre la huella, que es nuevamente pisada por el individuo el cual igual le atropello o no.

Otra artista Sue Coe, también se centra en la idea de testificar y dar a conocer la cruel relación entre animales y humanos en lugares como los mataderos. Usando el dibujo como un medio imitador para tomar conciencia del hecho. Su trabajo es directamente político y apuntan a la injusticia. En verdad, Sue Coe ha sido una activista pro-animal desde muy temprana edad. Ella creció cerca de un matadero y podía ver directamente como allí los animales eran maltratados⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ VIRILIO, Paul. "El accidente original". Amorrortu: Madrid,2010.pp.25-31.

⁴⁴⁸ VAN LIESHOUT, Karin. "Roadkill Carpet " (2001). Recuperado el (08/04/2018) de <https://www.designboom.com/design/ooms-roadkill-carpet/>

⁴⁴⁹ EISENMAN, Stephen. "Los fantasmas de nuestra carne: Sue Coe" Trout Gallery: Dickinson College. 2013. Pp.1-117.

Porkopolis: Animals and Industry (1989) fue una exhibición donde se describía una granja de cría de animales, sus métodos y el impacto que su tecnología tiene sobre los animales y el medio ambiente.



Fig.5.4. *Porkopolis: Animals and Industry* (1989), Sue Coe.

Las obras de Sue Coe tienen una fragmentada y a veces aplastada perspectiva del acercamiento que permite al artista capturar con extrema claridad los eventos más dramáticos y caóticos. Otro rasgo es la simplificación formal de sus escenas. La falta de detalles, la demarcada cercanía de la forma, el uso calculado de la luz y sobre todo el aplanamiento o monotonía de la imagen que en gran medida contribuye al impacto global, en negrita, que poseen las imágenes. Sus animales nunca son antropomórficos, son estilizados y simplificados por la inmediatez de la comunicación. Hay imágenes que efectivamente tratan de re-establecer la conexión entre nosotros y los animales. El estilo ilustrativo bordea la caricatura y la sátira, definiendo escenarios espantosos en los cuales los humanos se vuelven grotescos y la presencia de animales se vuelve surrealista. *Modern Man Followed by The Ghost of his Meat* (1990). Obra que podría ser usada como un ejemplo de un inquieto balance que Coe, tan efectivamente, reitera en su trabajo⁴⁵⁰. En ella se puede apreciar, la figura de un hombre que va paseando hacia su casa en medio de la noche, tras haber comido en un Mc Donald. El sujeto es sorprendido y perseguido por la visión de los fantasmas de los animales, que conforman la comida de esa cadena alimenticia.



Fig.5.5. *Modern Man Followed by The Ghost of his Meat* (1990), Sue Coe.

La imagen tiene un cromatismo fantasmal, en blancos y negros. Menos en la bolsa de comida de Mc Donalds que está pintada de color, creando así el *punctum*⁴⁵¹ de la obra, es decir, señalar claramente el ¿por qué? de la obra. En el cielo ennegrecido, la luna se oscurece por el brillo de la luz eléctrica de la farola. Una referencia a los principios del periodo moderno y a las pinturas futuristas, devolviéndonos a un tiempo donde nuestra relación con los animales cambió drásticamente. El personaje y su tratamiento bordean el humor, haciendo que toda la imagen resalte más intensamente con una siniestra pasibilidad. También es visible

⁴⁵⁰ *Ibidem*.pp.1-117.

⁴⁵¹ Punctum es aquello que llama la atención en una imagen, un pinchazo. BARTHES, Roland. "La cámara lúcida". Paidós Ibérica: España. P.65.

en el fondo, el escaparate de una carnicería, pero aquí la desmembración del cuerpo del ser vivo no tiene una representación atractiva, ¿Y cuándo si la tiene?

La imagen requiere de empatía y compasión. Exigen responsabilidad ética y nos hacen pensar acerca de nuestras acciones, mientras retrata la muerte de los animales.

Cabe destacar que, “*las ganancias obtenidas por la venta de los trabajos de Sue Coe, son recaudadas para las organizaciones de los derechos de los animales*”⁴⁵².

Definitivamente, como vemos en esta aclaración, existen artistas que trabajan con la imagen del animal muerto [§CAP.3. y CAP.4.] desvelando y transmitiendo un contexto en el que el propio espectador directa o indirectamente ayuda sobre la situación que contempla y es participe. Una doble lectura, que nos brinda la posibilidad de crear nuevas relaciones e imágenes con los seres vivos.

5.3.1. EL ANIMAL TRANSFORMADO EN EL ARTE.

Mediante lo imaginario entramos en un juego de posibilidades en el que desdibujar, metamorfosear o clonar sugiere un abanico de nuevas formas e imágenes. En los cuales, los cuerpos son intervenidos tecnológicamente tanto de humanos como de animales. Acercándonos a un periodo mitológico medieval-contemporáneo donde la genética da pasó a nuevas expresiones artísticas, el animal transformado y donde el Arte toma su papel principal.

El artista alemán Thomas Grünfeld con su obra escultórica *Misfit* (Inadaptados) usa como recurso la combinación entre especies muertas y crea un mundo animal imaginario mediante la taxidermia [§CAP.4.3.2.]. Sin utilizar el laboratorio ni los tubos de ensayo; recordándonos a la mitología medieval.



Fig.5.6. *Misfit* (1999), Thomas Grünfeld.

Sus trabajos expuestos desde 1980 están inspirados en *Wolpertinger*, un animal que nos se sabe muy bien como es. Es decir, está ilustrado en un bestiario basado en leyendas que le caracterizan como un pequeño ser vivo que habita en los bosques alpinos y tiene colmillos, alas, cuernos... de otros animales. Este trabajo desarrolla una reflexión sobre la evolución tanto humana como natural. Estos seres artificiales no nos resultan extraños, debido a la separación natural que estamos viviendo. Lo mutante, la ingeniería genética es una cosa

⁴⁵² COE, Sue. “En conversación con Sue Coe”. Revista Antennae 5: La muerte de los Animales. 2008. Pp.54-59. Recuperado el (26/04/2018) de <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>

latente que va ganando terreno entre la sociedad. Las esculturas están hechas con varias partes de animales muertos de circos, zoos o granjas. Están cosidas conjugando tanto a nivel de tonalidad, de textura y de tamaño. Tiene como resultado la aparición de animales reales, lo increíble lo hace veraz⁴⁵³. Si miramos al pasado, podemos saber que los naturalistas cuando encontraban animales nuevos lo describían con las partes de animales que ya conocían, por ejemplo: La jirafa fue “...tiene la altura y el cuello de un camello, la cabeza de un ciervo, aunque algo más pequeña, los dientes y los pies de un buey, y las manchas de leopardo”⁴⁵⁴.

Como vemos en la cita, existe una imaginería de bestias y de mutantes fantásticos que es algo que siempre ha estado ahí, debido a los lugares que todavía quedan por explorar en el planeta. Ante esto, la búsqueda de formas orgánicas nuevas ha llevado a un debate en la sociedad debido a la biotecnología.

El fotógrafo español Joan Fontcuberta y su amigo Pere Formiguera también fotógrafo y escritor crearon juntos el trabajo de *Fauna* de 1988. Se trata de una exposición donde se combinan animales desconocidos y poco comunes con fotografías, registros sonoros, mapas de viaje, radiografías, esqueletos, seres disecados [§CAP.4.3.2.], anotaciones científicas, etcétera. Creando un mundo imaginario y fantástico de carácter científico y artístico donde el humor también es eje central en esta exposición⁴⁵⁵.

Los artistas Fontcuberta y Pere Formiguera dos alter egos artísticos, trabajan desde la veracidad de la recopilación de documentos y estudios. Estos dos artistas crearon el trabajo de *Fauna* de 1987 sobre el estudio del zoólogo alemán desaparecido misteriosamente llamado *Peter Ameisenhaufen* y su ayudante *Hans Von Kuber*. Como por ejemplo: el *Cercopithecus icarocomu* (simio con brazos alados), la *Solenoglypha polipodida* (serpiente con patas) o el *Threschelonia Atis* (ave con un caparazón en su dorso)⁴⁵⁶.



Fig.5.7. *Cercopithecus Icarocomu* (1985), Joan Fontcuberta/Pere Formiguera



Fig.5.8. *Centaurus Neandertalensis* (1985), Joan Fontcuberta/Pere Formiguera.

⁴⁵³ MEJÍA, Ivan. “El cuerpo post-moderno: en el arte y la cultura contemporánea”. Mil ejemplares: México. 2013. p.106.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p.106.

⁴⁵⁵ FONTCUBERTA, Joan y FORMIGUERA, Pere. “Fauna”. Photovision: Sevilla. 1999.pp.26-48.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.pp.50-111.

Este trabajo surgió como algo fortuito y casual, pero finalmente se convirtió en un objeto para cuestionar lo real de lo ficticio, las técnicas de distracción e ilusorias. Como también poner en cuestión la veracidad de las metodologías y los sistemas usados en la ciencia.

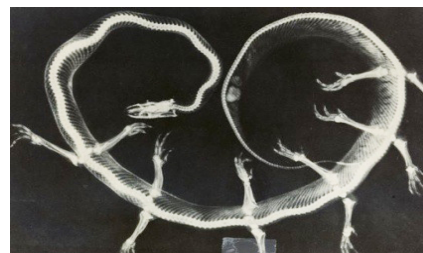


Fig.5.9. Radiografía de *Solenoglypha polipodida* (1985), Joan Fontcuberta/Pere Formiguera.

Otro artista que utiliza huesos de seres vivos en sus obras escultóricas de animales mitológicos es el artista chino Shen Shaomin 1956. El trabajo de dicho artista trata sobre la genética, la extinción de seres [§CAP.2.3.2.] y el cambio climático. Algo que resulta tan latente para él como para otros artistas y sobre lo que la sociedad contemporánea tiene cierta preocupación. El uso de los huesos tiene como significación la representación de la encarnación⁴⁵⁷.

Su trabajo principal fue *Unknown Creature: Three Headed Monster* 2002. Trata de un animal con tres cabezas, ocho patas y una única espalda. Lo cual está creado con quince huesos de vaca que están grabados con escrituras musulmanas, cristiana y budista. Dicha mezcla cultural construye o simboliza la representación de las guerras absurdas entre estas diferentes religiones.



Fig.5.10. *Unknown Creature: Three Headed Monster* (2002). Shen Shaomin. 150 x 70 x 670 cm

En otra obra escultórica llamada *Unknown Creature n°9* (2002) trabaja sobre la aceptación o no y el poder que genera la clonación, la biotecnología y los avances científicos mediante lo ético y moral. Esta obra estaba representada con cincuenta huevos rotos y con un feto-esqueleto repulsivo.



Fig.5.11. *Unknown Creature n°9* (2002). Shen Shaomin.

Planteando los avances de la biología, la clonación, lo transgénico y la genómica tratamos la post-naturaleza, la naturaleza artificial creada por el hombre, donde resultan nuevas formas de vida nunca vistas. Esto es percibido como algo contradictorio y antagónico. Ya que puede desarrollar herramientas beneficiosas para la humanidad, como enfermedades incurables, y a su vez provocar desconfianza y temor por su mal uso, entrando en un debate ético y moral⁴⁵⁸ [§CAP.2.2.2.1].

⁴⁵⁷ VV.AA. "Diasporic Chineseness after the rise of China: Communities and cultural". UBC: Vancouver.2013.P.165.

⁴⁵⁸ LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. "Bioarte: Arte y vida en la era de la biotecnología" Akal: España. 2015.pp.23-38.

Desde el ámbito artístico es llamado el Bioarte y los artistas toman postura ante este debate: ¿Pueden o no, los artistas usar laboratorios de ciencia para sus trabajos artísticos? ¿Será porque el Arte no tiene unos objetivos definidos como científicos desde unas limitaciones y bajo una supervisión? ¿Entendemos que el Arte es una simple mera representación de la realidad, como metáfora o simulación? ¿Dónde se encuentra los límites del Arte y la ciencia? ¿El bioarte genera un aporte estético o es una reflexión solo ética? [§CAP.2.2.2.1]

Podemos hablar de Eduardo Kac como uno de los artistas más conocidos porque en algunas de sus obras la biotecnología es protagonista. Con capacidad para crear formas de vida al inscribir o alterarla el propio ADN de los animales. Esta forma de trabajar supone la erradicación de una especie al convertirla en otra nueva. Es decir, la esencia del animal no es totalmente pura y podemos llamarlo la muerte del mismo⁴⁵⁹. Esto plantea una controversia, ya que hoy en día, la manipulación genética es debatida. Si bien es cierto que se ha venido dando la manipulación de especies por parte de los criadores de animales a través del medio selectivo. Lo transgénico tiene como significado el poder de trastocar las leyes naturales en búsqueda de la eternidad.

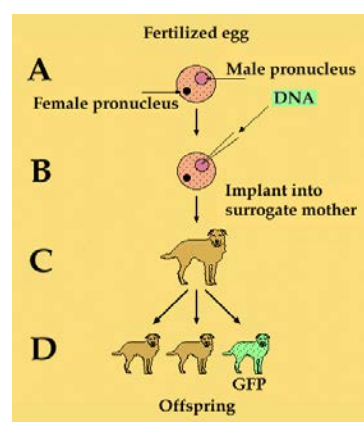


Fig.5.12. Diagrama de GFP K-9 (1998), Eduardo Kac.

Esto ya era una aspiración en la antigüedad, en el Antiguo Egipto por parte de los faraones, para obviar la muerte. Podemos ver también, un cierto paralelismo falso con la taxidermia [§CAP.4.3.2.] y el interés por crear de nuevo una vida, aparentemente duradera en el tiempo. Como resultado, en ambos procesos buscan la eternidad desde la manipulación del cuerpo del animal. Emblema creador de lo post-natural, dejando la propia imagen del animal [§CAP.3.] en un segundo plano, para hablar de *lo nuevo* como *renacer*⁴⁶⁰.

Volviendo a la obra de Kac⁴⁶¹, este utiliza la robótica, la bioingeniería, las tecnologías de telepresencia, como otros dispositivos interactivos. Su trabajo se centra en el estudio de las relaciones entre diferentes especies tanto naturales como artificiales. Ejemplos como las bacterias (*Génesis*, 1999), los pájaros (*Essay Concerning Human Understanding*, 1994), los robots (*Ornitorrinco*, 1989) o las plantas genéticamente manipuladas (*Move 36*, 2002-04).

⁴⁵⁹ Ibidem.pp.38-46.

⁴⁶⁰ BAKER, Steve. "The Postmodern animal". Reaktion booksLTD: London. 2000 .pp.120-205.

⁴⁶¹ KAC, Eduardo. (s.f.) "Kav" Recuperado el (18/02/ 2018) de <https://www.ekac.org/index.html>

Esta obra que no permitieron exponer le dio la fama internacionalmente. Trata de la creación de un conejo albino al que inyecta ADN del gen de una medusa *Aequorea Victoria*. El conejo llamado Alba se encuentra en la oscuridad y cuando se expone a una fuente lumínica ultravioleta su cuerpo brilla, de una tonalidad verde fluorescente. Dicha obra fue polémica y nunca salió de los laboratorios franceses de Jouy-en-Josas. Kac nunca quiso ocasionar sufrimiento al animal, previamente quiso hacerlo con un perro por la proximidad que tiene con el hombre⁴⁶².



Fig.5.13. *GFP Bunny* (2000),
Eduardo Kac

Otra artista que trabaja con el ADN, las proteínas y las células es Marta de Menezes (1975) explorando nuevas formas de representación. Su trabajo tiene una perspectiva entre lo científico y lo artístico generando así nuevos enfoques experimentales o cuestiones que nos acerca más a comprender la propia ciencia.

En este trabajo, la artista ha manipulado las alas de una mariposa *Heliconius Melpomene*, concretamente el dibujo de la misma. Como también las manchas oculares de la mariposa marrón *Bicyclus Anaynana*. Dentro de la etapa de pupación mediante cauterización se modificaron el diseño de las manchas y dibujos de las mariposas que tienen en las alas. Esta pieza fue creada en un laboratorio en la Universidad de Ciencias Ecológicas y Evolutivas de Holanda por Paul Brakefield⁴⁶³.



Fig.5.14. *NATURE* (2000),
Marta Menezes.

La exposición de la obra es en vivo, un ala al natural y otra dibujada por la artista. Busca la asimetría de la naturaleza artificial y la naturaleza natural, dando una posibilidad de nuevos patrones evolutivos en las especies. Dichas evoluciones no se transmiten ya que no son genéticas, siendo así obras efímeras que unifican Arte y biotecnología. Esta experimentación llamada por algunos el bioarte puede hacer referencia explícita de los cuerpos de los propios artistas como por ejemplo nos encontramos con transfusiones de sangre animal o cultivos en la piel. De alguna manera, se fusionan los miedos tradicionales encarnados en las esperanzas tecnológicas, que son proyectadas en el resultado de obras artísticas.

⁴⁶² KAC, Eduardo. "Telepresencia y bioarte: interconexión en red de humanos, robots y conejos" Cendeac: España.2010.pp.345-354

⁴⁶³ PÉREZ, Héctor Julio. "La naturaleza en el arte postmoderno". Akal: España.2004.pp.69-71.

Como por ejemplo Marion Laval-Jeantet⁴⁶⁴ que realiza una performance con unas prótesis de cascos de caballo mientras se inyecta la sangre del mismo, que le ayuda a percibir y compartir todos los miedos del caballo.



Fig.5.15. *May the horse live in me* (2011), Marion Laval-Jeantet and Benoît Mangin.

Otro ejemplo es la *Rata de Vacanti*, que trata de una investigación de los doctores Charles Vacanti y Linda Griffith-Cima y consistía en gestar una oreja en el torso de una rata. Entendiéndolo como una nueva forma o técnica de trasplante de investigación. El hecho en sí fue llevado a cabo en un laboratorio con una rata sin pelo de laboratorio, se combinaron tejidos como el poliéster y se añadió células de cartílago bovino en dicha oreja. El animal fue diseñado sin su sistema inmunológico para una exitosa clonación y evitar daños en el tejido añadido. Posteriormente, a la rata se le extrajo la oreja pero se le mantuvo viva y saludable⁴⁶⁵.



Fig.5.16. *Rata de Vacanti* (1995), Dr. Charles Vacanti & Dra. Linda Griffith-Cima

Esto nos puede recordad a la obra de Stelarc y su tercera oreja implantada en el brazo en 2007. Se comprende mejor si observamos la forma en cómo el laboratorio o el espacio quirúrgico, transforman el cuerpo humano y animal no humano. Lo cual, surgen figuras híbridas, potencialmente de carne y hueso.

En definitiva, entendemos que la industrialización y la biotecnología envuelven a los animales creando nuevas formas y pensamientos. Donde la naturaleza y en este caso el animal se encuentran entre una vida artificial y la muerte natural de él mismo y de su mismo cuerpo. Podemos contemplar como los artistas trastocan esta realidad. Creando modelos de nuevas imágenes de animales muertos [§CAP.3. y CAP.4.] o transformándolos con ayuda de otras disciplinas, como la ciencia. Ante tal hecho, es importante destacar que hoy en día la tecnología y la mezcla de disciplinas con respecto al Arte es cada vez mayor. Significa que la creación de la imagen del animal transformado ¿se inclina hacia la balanza de la muerte artificial, natural, o ambas al mismo tiempo [§ CAP.4.3.2.2.]?

⁴⁶⁴ NANCY, Jean-Luc y LÈBRE, Jérôme. "Señales sensibles: Conversación a propósito de las artes" Akal: España. 2020.p.53.

⁴⁶⁵ FUTURETECH. "La rata de Vacanti: cuando los científicos hacían crecer orejas en laboratorios" 2011. Recuperado el (14/06/2019) de <https://www.lainformacion.com/opinion/futuretech/cientificos-hicieron-crecer-una-oreja-humana-en-una-rata-para-demostrar-un-nuevo-metodo-de-transplante/13128/>

5.4. CONCLUSIONES

La nueva retórica de la imagen del animal muerto en el Arte Contemporáneo genera una nueva mirada al revisar lo que se estaba realizando. Es decir, se enfoca en la negación del ser humano ante la muerte y su reacción ante el hecho en sí dentro del Arte. Dicha negación ante la muerte, resulta ser finalmente tan natural como cultural, ya que el ser humano convive con la misma tanto de manera individual como colectivamente. Además, tenemos que contemplar el desarrollo del propio ser humano en su supervivencia, en la cual la tecnología tiene un papel primordial dándole protección y poder. A su vez, le acerca a esa muerte que rehúye. De algún modo, la imagen del animal muerto resulta estar contemplada como la preocupación y lo efímero de la vida. Ante esta imagen, dentro del mundo del Arte, el espectador resulta ser más participativo, lo que genera un discurso más enriquecedor. No obstante, el tema en sí es polémico dentro de la sociedad contemporánea, no es un objeto sino un ser vivo. Por ello mismo, los artistas buscan en el espectador esa controversia y esa reflexión ante su cotidianidad en la que la imagen del ser muerto es constante sin ninguna cuestión, aparentemente.

Definitivamente, ante dicha situación, existe la manera de hablar y de repensar en su proceso creador donde la imagen del animal muerto es pensada y tratada desde diferentes perspectivas y alternativas. Sin dejar la esencia de lo que se trata. Como consecuencia final, surge el animal transformado. Otra alternativa artística, ya usada en la antigüedad como los bestiarios. Es decir, animales creados con otros seres vivos. En la actualidad, la tecnología sirve como herramienta para este proceso de transformación. Genera finalmente, nuevas imágenes de animales muertos y transformados, posiblemente reales, artificiales o como una hibridación de ambos.

6

EL ANIMAL COMO RECURSO Y PROCESO DE CREACIÓN PERSONAL

| | |
|---------------------------------------------------------------------|------------|
| 6.EL ANIMAL COMO RECURSO Y PROCESO DE CREACIÓN PERSONAL..... | 209 |
| 6.1.Aspectos conceptuales del proceso de creación personal..... | 209 |
| 6.2.Proyectos artísticos de creación personal..... | 221 |
| 6.2.1.B. V.A. Becoming a visible animal (2015-2016)..... | 221 |
| 6.2.2.Vs-Versus (2015-2016)..... | 227 |
| 6.2.3.Proyecto ACorpse (2016-2017)..... | 233 |
| 6.2.4.Animalneska (2016-2017)..... | 236 |
| 6.3.Conclusiones..... | 238 |

6. EL ANIMAL COMO RECURSO Y PROCESO DE CREACIÓN PERSONAL

Este capítulo da entrada al proyecto artístico personal. Una indagación que versa sobre el animal como recurso y proceso de creación. Asimismo, se tratan los aspectos conceptuales de dicho proceso creador personal, donde el ser, su huella y el tiempo generan matices en un vínculo entre el ser humano y el propio animal.

No obstante, se puede decir que tanto en el Arte como en la filosofía contemporánea los límites de los cuerpos de los animales y de los humanos entran en juego dándole una cierta responsabilidad a la hora de crear plásticamente y conceptualmente. Ya por ello este registro, no deja de estar continuamente a la par de la propia obra artística. Ambos operan como documentos de la Historia. Ya que pueden ser clave a la hora de descifrar un hecho o un período concreto, o movimiento estético o corriente de pensamiento, etcétera.

A continuación se desarrollan cuatro proyectos artísticos, tres de ellos son realizados físicamente y uno de ellos no ha sido posible económicamente. Finalmente, en cada uno de los proyectos se ha ido matizando y creando plásticamente todo lo abordado en dicha investigación doctoral. Dando lugar a unos proyectos donde la imagen del animal es utilizada como recurso y proceso de creación.

6.1. ASPECTOS CONCEPTUALES DEL PROCESO DE CREACIÓN PERSONAL.

En esta investigación encontramos el hecho en sí de la imagen del animal muerto y la muerte como recurso y proceso de creación [§CAP.3. y CAP.4.] como tema de búsqueda y su plasmación artística. Además, buscamos la cosa real a través de aspectos conceptuales como la huella, el ser y el tiempo. Nos ayudan a entender el proceso creador, siendo claves en la creación de la obra, de cada nueva imagen retórica del animal muerto [§CAP.5].

En este período de tiempo de la realización del animal como recurso y proceso de creación, los trabajos se han centrado más en la práctica como proyecto artístico y no como pieza. Dicho de otro modo, usar la idea de proyecto dentro de un proceso nos permite modificar nuestra metodología. Dando así un mejor enfoque personal del momento. Usando el proyecto como herramienta de elaboración, nos permite una amplia creación experimental y de investigación. Como resultado de ello, se puede crear piezas individuales. Aun así en esta red de creación los significados proyectan de alguna manera las referencias artísticas del autor. Como resultado de este hacer en este proceso de investigación, nos aproximamos a la obra del psicoanalista Sigmund Freud (1856-1939). Basándonos en los conceptos del “*consciente, pre-*

consciente e inconsciente”⁴⁶⁶. Es decir, la división de la mente en tres niveles. Definiéndolos de algún modo, el consciente sería el reconocimiento de las cosas, el pre-consciente la memoria de ellas y el inconsciente los pensamientos y los sentimientos.

El inconsciente es importante ya que interfiere en nuestro comportamiento. Por ejemplo, los sueños son material comedido a la hora de emerger, en el inconsciente. Para que nos hagamos un idea respecto a estos conceptos de Freud y llevados a lo visual de la imagen del animal significaría imaginarnos un iceberg. La punta es el consciente, el pre-consciente es la parte intermedia y el inconsciente sería la parte de la base⁴⁶⁷. Visto de este modo podemos situar las diferentes formas de hacer en el Arte dentro de este iceberg, dotado de una diversidad de cualidades. Entendemos que no se trata de crear piezas completas y cerradas. Sino en realizar proyectos artísticos que dé lugar a una aglutinación de resultados sobre la imagen del animal muerto. Un continuo reconectar de ritmos, intensidades e intencionalidades transforman el proceso creador y sus elementos en el espacio. Se plantean preguntas tales como: ¿La respuesta del individuo-animal es su huella? Y a su vez, surgen nuevas preguntas complementarias como: ¿Cómo resultado de esta huella nos da información del mismo? ¿Nos revela su identidad? ¿La huella animal es borrada tras su muerte o no? ¿Puede hablarnos de un hecho ocurrido? De alguna manera, ante dichas preguntas podemos decir que la huella que deja el animal queda latente en el espacio y la conciencia de quien lo observa. Asimismo, la imagen del ser vivo es transformada tanto en vida como tras su muerte. Concreta su identidad y a su vez determina o nos habla de un hecho ocurrido. Por ello, los aspectos conceptuales como huella, fragmento, vestigio, memoria, rastro, señal son elementos sinónimos que generan contenido de información entre el entorno y nosotros mismos. Provocando un desmembramiento de la propia conciencia. No obstante, la idea de huella en el Arte crea un modelo continuo de perdurabilidad e incluso un enfrentamiento con la propia mortalidad del ser (animal).

En este proceso de creación respecto a la imagen del animal muerto haremos uso de los aspectos conceptuales que el historiador de Arte norteamericano George Kubler nos presenta en su libro *La configuración del tiempo*⁴⁶⁸. Los aspectos conceptuales son ser/huella/tiempo y como resultado plástico, las reflexiones respecto a esta obra literaria contienen un efecto demostrativo.

⁴⁶⁶ FREUD, Sigmund. “La técnica psicoanalítica”. Amorrortu: España. 2016. Pp.152-200.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.pp.152-200.

⁴⁶⁸ KUBLER, George. “La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas”. Nerea: Madrid.1988.

Como escribe George Kubler:

*La misión del historiador es representar el tiempo. Transpone, reduce, compone y colorea un facsímil; como el pintor o el escultor que en la búsqueda de la identidad de su asunto tiene que descubrir un conjunto de propiedades modeladas que permitirán reconocerlo aunque transmita una nueva percepción*⁴⁶⁹.

Esta cita tiene relación con el aspecto conceptual de huella. En otras palabras, la relación que se establece con la misma obra de Arte según George Kubler forma parte del entorno, de “*esa arqueología generalizada*”⁴⁷⁰. La obra de Arte y su huella encierran un paralelismo dentro de un espacio y tiempo que lo ocupan los objetos producidos por los artistas, en cada nueva imagen retórica del animal muerto [§CAP.5].

No obstante, el estudio que expone la historiadora de filosofía Cristina de Peretti Della Roca sobre el aspecto conceptual de la huella en el pensamiento de Jacques Derrida⁴⁷¹, en relación con la noción de Heidegger. Nos ayuda a articular entre la distinción ontológica sobre el ser, la presencia y lo presente. De alguna manera, Cristina de Peretti escribe dichas diferencias en su texto, como también se pregunta:

*¿Cabe entonces la posibilidad de hallar en Heidegger una diferencia más allá del ser y del ente, una diferencia que merezca, mejor que nunca, ser entendida como juego de la huella? La respuesta parece afirmativa.*⁴⁷².

Ante dicha cita, entendemos la distinción ontológica del ser como aspecto conceptual de la que nos habla Heidegger. Es decir, el `ser´ separado del `ente´ como al igual la "presencia" y lo "presente". Este aspecto conceptual está en conexión con la idea de huella de Jacques Derrida. De alguna manera, el ser es entendido como el *Dasein* por Heidegger. Siendo la parte total del cuerpo dentro de este mundo. Para Descartes no era así, el `ser´ se entendía como una parte pensante y otra corpórea. El ser o *Dasein* es entendido como la presencia⁴⁷³.

De alguna manera, cada creación nueva sobre la imagen del animal muerto, muestra plásticamente ese *Dasein* esa existencia en relación con el ser humano y el animal. Puede parecer extraño, si vemos el `ser´ desde el punto de vista heideggeriano, como el ser que habita en el mundo. Pero de esta manera, forman un conjunto como unidad entre sujeto y el propio objeto la imagen del animal muerto. Según Priscilla N. Cohn profesora emérita de filosofía en la Universidad Estatal de Pennsylvania en su libro *Heidegger: Su filosofía a través de la Nada*, escribe:

⁴⁶⁹ *Ibidem*, pp.69-70.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p.50.

⁴⁷¹ DERRIDA, Jacques. “Una teoría de la escritura”. Revista de documentación científica de la cultura: Barcelona N°93. 1989. pp.14-15.

⁴⁷² DE PERETTI DELLA ROCA, Cristina. “Ereignis y Différance. Derrida, intérprete de Heidegger”. Revista: Anthropos, N°93: Barcelona.1989. p.12.

⁴⁷³ HEIDEGGER, Martin. “Ser y Tiempo”. Trotta: España. 2012. p.116. El *Dasein* es entendido como la existencia, la relación entre el ser humano y una acción enfocada a un propósito, es la relación con el mundo en una continua creación de acciones.

Estrictamente hablando, no podemos hablar de éste (el mundo) sin el Dasein. Heidegger no toma al Dasein y lo contrasta con el mundo porque su idea es precisamente que tal dualismo es falso, o que se trata, a lo sumo, de una abstracción fundada en la unidad anterior del `Ser-en-el-mundo`⁴⁷⁴.

De alguna manera en esta cita, podemos decir que el ser esta fusionado con el espacio, con el mundo. En otras palabras, es necesario que exista un tiempo y un espacio para que se dé el *Dasein* o como escribía el propio Heidegger “*el Dasein no se encuentra en un lugar en el espacio ni tiene su propio territorio, es decir, el Dasein se encuentra en el mundo, como él mismo señalaba en su obra Ser y tiempo de 1985*”⁴⁷⁵.

Ante esta cita, tenemos que centrar el *Dasein* como lo que se distingue del `ente´ como ser que habita el mundo, desde su propia presencia en contra de lo presente. Derrida conecta con algunos conceptos de Heidegger en su juego de la *différance*⁴⁷⁶. Centremos un paralelismo con todos los aspectos conceptuales respecto al *Dasein* y el animal como recurso y proceso de creación: A) Búsqueda de ser y huella en el mundo. B) Materialización del `Ser´ y de la huella. C) Presente en el tiempo de ser y huella.

A) BÚSQUEDA DE SER Y HUELLA EN EL MUNDO.

El concepto del `Ser´ es entendido como unidad y establecido dentro de un marco respecto al mundo según Heidegger⁴⁷⁷. Esto provoca que al pensar en la huella como impronta resulta difícil aislarla del mismo. Ya que pertenece al mundo de las cosas y tiene un origen. El cual, dentro de un discurso de marcas en el tiempo nos encontramos con la dificultad de hallar esa primera huella. “*Cristina de Peretti alude a este concepto al escribir sobre la dificultad de hablar de esta presencia originaria, de esa primera impronta clave, manejando estos dos términos: archihuella y huella originaria*”⁴⁷⁸.

Ante estos dos términos que se aluden en la cita, nos preguntamos: ¿cómo explicar el inicio de la huella, la imagen animal?, es la negación de hablar de una no huella. ¿De qué manera, contemplamos la existencia de una huella originaria dentro de un diálogo?

Claro está, la idea de huella resulta el origen del origen. Como una analogía entendemos el trabajo de Jacques Derrida, aunque sabemos que tanto la presencia como la huella inicial contienen cierta disconformidad⁴⁷⁹. En este caso, la huella inicial tiene la capacidad de eliminarse, como ocurre con el *Daisen*. “*La huella no es el desvanecimiento del origen, sino*

⁴⁷⁴ COHN, Priscilla N. “Heidegger: Su filosofía a través de la Nada”. Labor: Madrid. 1975.p.96.

⁴⁷⁵ HEIDEGGER, Martin. “Ser y Tiempo”. Trotta: España. 2012. p.130.

⁴⁷⁶ DERRIDA, Jacques. “Una teoría de la escritura”. Revista de documentación científica de la cultura: Barcelona N°93. 1989. pp.14-15.

⁴⁷⁷ HEIDEGGER, Martin. “Ser y Tiempo”. Trotta: España. 2012. p.120.

⁴⁷⁸ DE PERETTI DELLA ROCA, Cristina. “Ereignis y Différance. Derrida, intérprete de Heidegger”. Revista: Anthropos, N°93: Barcelona.1989. p.13.

⁴⁷⁹ DERRIDA, Jacques. “Una teoría de la escritura”. Revista de documentación científica de la cultura: Barcelona N°93. 1989. pp.14-15.

*es algo más porque resulta ser el rechazo al no origen, es el origen del origen. Algo así como huella originaria*⁴⁸⁰. En otras palabras, esta huella originaria resulta ser el origen de ella misma. Se entiende como una huella borrada que va ser generada por primera vez, como recurso en un proceso de creación dando lugar a la imagen del animal, como obra artística. De alguna manera, la relación existencial entre esta búsqueda del ser y la huella en el mundo con el animal como recurso y proceso de creación viene dando en cada tratamiento que el ser humano da al propio ser. Es decir, las preocupaciones que incida sobre él mismo para transformarlo en una nueva existencia. O dicho de otro modo en una nueva imagen retórica del animal muerto, dando lugar a una nueva forma plástica o proyecto artístico.

B) MATERIALIZACIÓN DEL SER Y DE LA HUELLA.

Situándonos en esta relación existencial entre la búsqueda del ser y la huella en el mundo con el animal como recurso y proceso de creación no debemos de obviar que Descartes dividía el ser en una parte pensante y en otra corporal. Pero para Heidegger con su *Dasein* aglutinaba ambas partes en una sola, como un total. La materialización del ser y la huella generan ciertas indagaciones como interrogantes en el proceso creador del propio proyecto plástico. Aunque se puedan ver como afirmaciones respecto a la huella y el espacio. En otras palabras, la escultura en este caso el cuerpo animal está formado por diferentes elementos y bajo el prisma de diversas clasificaciones. Estas clasificaciones surgen con limitaciones. Es decir, un fuera y un adentro. Por ello, es importante el papel del espacio que conecta la obra plástica de la imagen del animal muerto construyendo un volumen vacío, cerrado y perforado⁴⁸¹.

La imagen del ser muerto crea huellas ininteligibles y acreditadas que da lugar a un cuerpo plástico, dando fisicidad a algo. ¿Corporeiza el espacio? ¿Contiene lo plástico el espacio? Resolviendo dichas preguntas, podemos decir que el espacio genera y da lugar a lo plástico. Integra y sitúa los cuerpos dando un lugar determinado del propio animal y su imagen. Es cierto que el Arte desafía el espacio, y a su vez, con los diferentes recursos y procesos creadores se crean diferentes formas animales [§ CAP.4.3.1.], dotando al espacio otras finalidades. El espacio sin embargo ¿Es así mismo? ¿Sería lo que determinaron Galileo y Newton?⁴⁸² ¿Se entiende como un lugar semejante, sin partes destacables, ineludible a los sentidos? ¿Es la cosa- imagen animal, que incita al ser humano a controlar por completo? ¿El

⁴⁸⁰ DE PERETTI DELLA ROCA, Cristina. "Ereignis y Différance. Derrida, intérprete de Heidegger". Revista: Anthropos, N°93: Barcelona.1989. p.15.

⁴⁸¹ HEIDEGGER, Martin. "Ser y Tiempo". Trotta: España. 2012.p.116

⁴⁸² NEWTON, Isaac. "Principios matemáticos de la filosofía natural". Alianza: España.2011.pp.305-523.

Arte persigue esto para entender los límites del mismo espacio? ¿Es así, en su representación o presentación animal contemporánea? ¿El espacio físico-técnico es cierto y único en sí mismo? Respondiendo a las preguntas, tanto el lugar artístico como el de la vida cotidiana están inmersos en experimentaciones continuas. Dándoles un carácter muy semejante, incluso confuso en algunas situaciones. No obstante, podemos decir que el espacio acoge y transforma cada nueva creación retórica de la imagen del animal muerto [§CAP.5] de cada proyecto artístico creado. Por ello, cada espacio determina y le es propio a cada imagen. ¿Serían las formas animales con elementos subjetivos determinadas por un solo espacio global? ¿Qué ocurriría si esa objetividad fuese total al continuo de la subjetividad de la conciencia antigua que siguió en los tiempos modernos europeos? Si entendiéramos la experiencia espacial de la antigüedad ¿Tendríamos una mirada única sobre el mismo espacio?⁴⁸³ Estas preguntas sobre el espacio quedan citadas, aun su respuesta es incierta sobre el ser del espacio y su poder de un modo de ser. Aún así, supuestamente, ya sea tanto hacia delante como hacia atrás del espacio, no existe nada. El mismo espacio solo se ve desde el mismo espacio. ¿Se expresa el mismo espacio? Diremos que si no experimentamos el mismo espacio, éste queda en la penumbra en el espacio artístico. De algún modo, se puede considerar el lugar o espacio de la obra artística como algo ambiguo. No obstante, el espacio que se genera en los proyectos artísticos muestra una determinación expresando y conteniendo cada imagen del ser muerto, sin dar espacio a la nada. Asimismo, a través de la representación o presentación de la muerte del animal da lugar a la nada. A ese fin de la muerte y la propia ambigüedad del vacío, es decir la nada. Por ello, el espacio se halla tanto en la forma plástica animal [§CAP.4.3.1.] como espacio dado, también en los huecos de los volúmenes de la figura así como a su vez en el propio vacío. De alguna manera, son tres espacios en una unidad que interfieren y se configuran en la propia materialización de la obra artística de la imagen del animal muerto.

Cuando hablamos del espacio, nos traslada a una colección de objetos entre los que se pueden generar relaciones de adyacencia y cercanía. Siendo también abstracto al mismo tiempo. De algún modo, dicha materialización de la imagen del animal muerto determina un espacio concreto en cada proyecto artístico. ¿Es una relación de lugar, que se concreta y se ubica?⁴⁸⁴

Ya situado el lugar deja intervenir las cosas, que dan lugar al habitar del ser humano. A parte de este permitir de las cosas, nos facilita ubicarnos en su dirección y cada una desde

⁴⁸³ HEIDEGGER, Martin. "Die Kunst und der Raum, El arte y el Espacio". Herder: Barcelona. 2009.pp.24-34

⁴⁸⁴ *Ibidem*.pp.24-34.

dentro y entre sí. Esta doble visión de lugar produce nuevos lugares que precisan, una desterritorialización hacia una reterritorialización [§CAP.3.3.1.] de la propia imagen del animal como recurso y proceso de creación.

No obstante, buscaríamos la manera y el cómo de esta relación que establece la libre vastedad de la situación, el envío de la aparición de las cosas. Aprendiendo a examinar y materializar nuevas imágenes retóricas del animal muerto en cada proyecto y no vincularlas con un solo lugar. Aceptaríamos el hecho que el lugar es encontrado en relación al espacio. Esto es entiendo como la localización de los sitios [§CAP.3.3.1.]. Esta relación plástica y espacial de cada proyecto artístico determina un sitio y una localización. Creando una materialización del ser y la huella de cada imagen del animal muerto⁴⁸⁵.

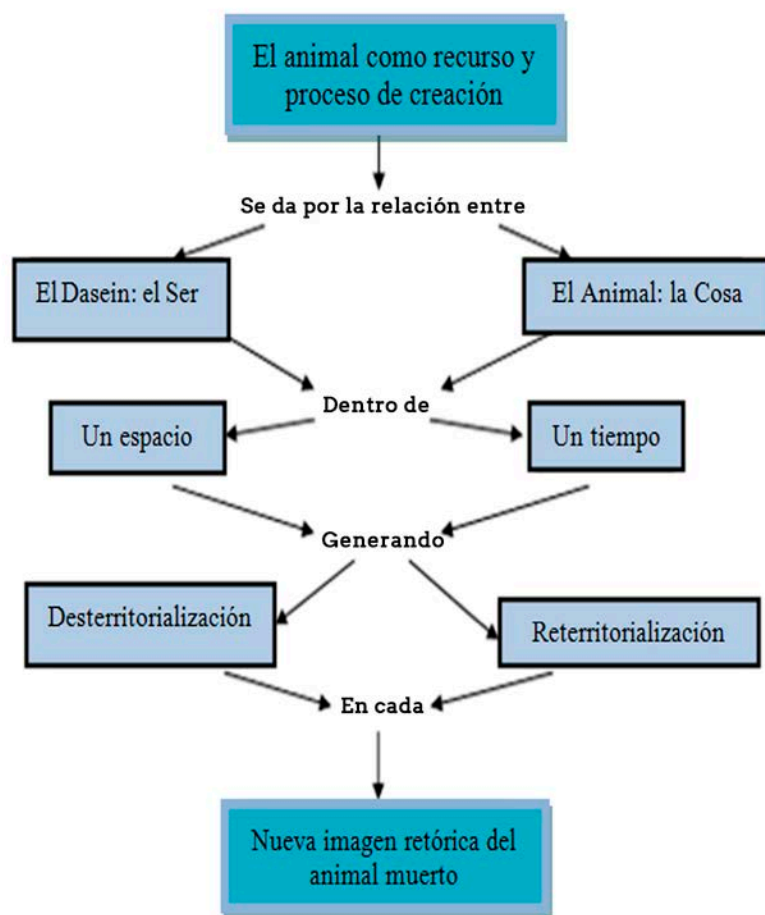


Fig.6. Elaboración propia, El animal como recurso y proceso de creación, 2020.

El Arte es la fisicidad [§CAP.4.3.1.] de los sitios. Abre una extensión que lo limita, determinando un encuentro libre y dando paso en ese momento a la presencia de las cosas (animal) en relación con el ser humano. La escultura nos brinda la posibilidad de crear

⁴⁸⁵ Ibídem.pp.24-34.

cuerpos (imagen del animal muerto) que determinan un lugar. Ya que trabaja desde la experiencia del propio espacio. Con esa posibilidad, ¿Qué sería del volumen de las obras plásticas que dan fisicidad al lugar? Puede ser que los espacios no se delimiten en contra. Es decir, donde existe un fuera y un adentro. Los caracteres de la imagen del animal y su fisicidad de lo plástico busca y contribuye en los sitios. ¿Qué pasaría del vacío del lugar? De acuerdo con Jorge Latorre en su ensayo del año (2003) sobre el vacío, entendemos que este existe como carencia. Sería la falta de espacios, huecos. En cambio, el vacío no es una carencia sino una creación. Por ejemplo, llenar un vaso se entiende como encontrar el contenido en su libre devenir. Volcar un cuenco de patatas recogidas, se entiende, como preparar ese espacio. El vacío deja de ser nada. En la fisicidad de lo plástico se busca y diseña sitios a través de los vacíos⁴⁸⁶.

Lo precedente no muestra el espacio en sí mismo de lo plástico como una forma de Arte constructivista. La fisicidad de lo plástico de la imagen animal abre parajes al hábitat del ser humano, al encuentro y la relación con las cosas. En ello, la verdad del ser en un lugar, determina la obra. La mirada establece un Arte que alardea de la verdad y no oculta al ser ni depende de su fisicidad.

En definitiva, la huella necesita de un individuo o de un factor que la produzca, no es ajena a un cuerpo ya sea humano o animal. Es decir, su dependencia proviene de algo o alguien que lo genera en un proceso de creación.

C) PRESENTE EN EL TIEMPO DE SER Y HUELLA.

El `ser`- *Dasein* nos traslada al aspecto conceptual de huella. En este caso, la huella tiene doble cara: está y no es. Es decir, su tiempo es reconocible pero a su vez no es algo dado⁴⁸⁷.

El concepto de huella empleado por Jacques Derrida no es ontológico, pues desde el mismo se piensa la *diferencia*. Dicho en otras palabras por Cristina de Peretti Della Rocca, la *archihuella* o *huella originaria*⁴⁸⁸. Es decir, la huella de la huella o esa huella que se borra de la huella. De este modo observamos que al mismo tiempo estamos reflexionando sobre términos como la distancia, la desaparición, la ausencia e incluso el abandono. Lo que se relaciona con este aspecto conceptual de huella. Redactado de otro modo, “*la huella no es sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro*”

⁴⁸⁶ LATORRE, Jorge. “Habitar el vacío: Homenaje a Jorge Oteiza” Revista: Nuestro Tiempo. N°587 (Mayo, 2003) pp.52-57. Recuperado el (12/05/2018) de <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6390/1/Homanaje%20a%20Oteiza.pdf>

⁴⁸⁷ HEIDEGGER, Martin. “Ser y Tiempo”. Trotta: España. 2012.p.116

⁴⁸⁸ DE PERETTI DELLA ROCA, Cristina. “Ereignis y Différance. Derrida, intérprete de Heidegger”. Revista: Anthropos, N°93: Barcelona.1989. p.15.

simulacro de presencia que, a su vez, se disloca, etcétera.[...]”⁴⁸⁹. Entendemos que la huella resulta ser la repetición en sí misma como recurso y proceso de creación del animal en cada proyecto artístico. Siendo proyectada y creada por el ser en una nueva imagen del animal muerto.

*De este modo, ante esa imposibilidad de trazar una marca que no sea una nueva marca, para ilustrar la versatilidad que posee este concepto heideggeriano de huella o impronta. J. Derrida emplea una metáfora: la multiplicidad dinámica del haz, del tejido, los entrecruzamientos entre pasos, estelas y huellas existentes en la historia material, desarrollada dentro de las coordenadas del espacio y del tiempo, desplegándose a través del espacio y el tiempo en un lenguaje múltiple, diseminado en una serie infinita de reenvíos significantes*⁴⁹⁰.

Ante esta cita entendemos que la idea de huella se compone de varias conexiones temporales y espaciales. Es decir, de un mismo elemento se articulan relaciones desde el presente con un pasado. Y a la vez con una posible nueva transformación retórica de la imagen del animal muerto [§CAP.5.] de un futuro cercano y concreto de uno o varios lugares. Creando nuevas imágenes metafóricas en cada proyecto artístico.

Algo que, en palabras de Cristina de Peretti “*convierte a la huella en algo que no es ni pasado ni futuro, sino una suerte de presente modificado*”⁴⁹¹. Por ello, entendemos de algún modo la idea de *archihuella o huella originaria* en cuanto a sus dimensiones en cada proceso de creación.

Esta idea de huella con el ‘ser’ se vinculan como hemos dicho tanto en lo temporal como en lo espacial. De algún modo, el ‘ser’- *Dasein* es contemplado como algo aislado en relación con el entorno. Es un estar y un no ser. Es la presencia de la imagen del animal que se opone al presente como objeto vinculado al él mismo, como cuerpo y pensador, desde la conciencia. Dicho de otro modo, el espacio y el tiempo son elementos integrantes en el mundo de las cosas dentro de un entorno⁴⁹². Por ello, cada nueva imagen retórica del animal muerto [§CAP.5.] en cada proyecto artístico desvela una determinación de identidad respecto a la imagen del animal muerto que confluye en un mismo espacio y tiempo.

No obstante, tenemos que tener en cuenta que cada proyecto artístico está ligado a la idea de conciencia. Siendo ésta la que compone la propia existencia humana, respecto al ‘ser’- *Dasein*. Podríamos decir que es diferenciado de los objetos en cuanto a su presencia. Por ello, tanto para Heidegger⁴⁹³ como para Schopenhauer⁴⁹⁴ describen que la propia conciencia da la

⁴⁸⁹ DERRIDA, Jacques. “Una teoría de la escritura”. Revista de documentación científica de la cultura: Barcelona N°93. 1989. P.15.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, pp.14-15.

⁴⁹¹ DE PERETTI DELLA ROCA, Cristina. “Ereignis y Différance. Derrida, intérprete de Heidegger”. Revista: Anthropos, N°93: Barcelona.1989. p.86

⁴⁹² HEIDEGGER, Martin. “Ser y Tiempo”. Trotta: España. 2012.p.116

⁴⁹³ HEIDEGGER, Martin. “Die Kunst und der Raum, El arte y el Espacio”. Herder: Barcelona. 2009.pp.12-13.

⁴⁹⁴ “El arte: un ensayo de Arthur Schopenhauer”. (21/09/2018). Revista: Arcadia. Recuperado el (23/08/2019) de <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/el-arte-un-ensayo-de-arthur-schopenhauer/71128>

posibilidad al ser humano de comprender la idea de Historia Universal que nos expone Hegel⁴⁹⁵. Asimismo, la razón proporciona en el ser humano una experiencia además de una expectación de la propia Historia y sus creaciones artísticas. Creando así cierta diferencia con el animal. Ya que tienen la misma vida concreta pero a su vez con cierto halo de abstracción según Schopenhauer⁴⁹⁶.

En otras palabras, cada proceso de creación necesita de la razón que ayuda a comprender al ser humano, el entorno, la relación con el animal y la propia Historia Universal desde “*el diseño reducido de su trayectoria vital. Desde esta distancia le parece extraño al momento presente todo lo que allí le posee y le agita: aquí él es un mero espectador y observador*”⁴⁹⁷. En la cita entendemos que la propia conciencia integra esa razón humana. De alguna manera nos traslada a la propia mortalidad del sujeto. Por ello, puede generar cierta angustia de ser mortal dentro de dicha conciencia humana. Lo que genera creaciones artísticas de la imagen del animal muerto ante dichas preocupaciones. El *Dasein* reside en la intimidad de cada individuo. Siendo incapaces de destruirlo, como redacta Georges Bataille en su Teoría de la Religión:

“*El orden íntimo no puede destruir verdaderamente el orden de las cosas, de igual modo que el orden de las cosas no ha destruido nunca el orden íntimo hasta el final. [...]*”.

“*La intimidad es el límite de la conciencia clara: la conciencia clara no puede conocer nada claramente y distintamente de la intimidad, excepto las modificaciones de las cosas que le están unidas. [...]*”⁴⁹⁸.

Como resumen de ambas citas, existe una demarcación respecto a la conciencia del ser humano que le empuja a una falta de saber futuro, salvo las transformaciones de la imagen del animal [§CAP.5.3.1.] que genera en cada proceso de creación. Los términos usados de *archihuella o huella originaria*, nos presentan una realidad. La cual, está constituida por una huella que es borrada en sí misma en cada imagen del animal muerto creada. De esa manera, se genera un discurso continuo en cada proyecto artístico de presentes que forman el estar y el no ser. Por ello observamos como el *Dasein* construye infinidad de posibilidades y perspectivas que se interrelacionan entre sí. Usando al animal en sus diferentes estados de iconicidad, tanto vivo, muerto o putrefacto [§CAP.3.] como recurso en un proceso de creación retórica del animal transformado [§CAP.5. y §CAP.5.3.1.]. Así pues el resultado revelador del ‘Ser’- *Dasein* y la huella proporcionan una trama de posibilidades. Siendo o no siendo,

⁴⁹⁵ HEGEL, George W. F. “Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal” Tecnos: España. 2005.pp.250-496.

⁴⁹⁶ “El arte: un ensayo de Arthur Schopenhauer”. (21/09/2018). Revista: Arcadia. Recuperado el (23/08/2019) de <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/el-arte-un-ensayo-de-arthur-schopenhauer/71128>

⁴⁹⁷ BLUMENBERG, Hans. “Trabajo sobre el mito” Paidós Ibérica: España. 2003.p.74.

⁴⁹⁸ BATAILLE, Georges. “Teoría de la Religión”. Taurus: España.2018.p.103.

incluso la propia *nada*. “El vacío no es [sin más] nada. Tampoco es falta alguna”⁴⁹⁹. Este vacío es entendido como un espacio lleno y ausente. Lo que genera en cada proyecto artístico una imagen animal que está muerto [§CAP.4.]. Es decir, la *nada* que representa ese algo. En otras palabras, el vacío y el *Dasein* se necesitan mutuamente.

No obstante, entendemos que el *Dasein* manifiesta una visión dual sobre una vida abstracta y concreta en cuanto a la presencia del ser humano. Dicha abstracción consciente resulta ser la *nada*. Es decir, la propia muerte del *Daisen* [§CAP.5.1.]. De alguna manera, encontramos cierta experiencia ante el descubrimiento de observar nuestra propia presencia y el vacío generado ante la misma, la *nada*. Posiblemente, nos ayude a comprender y a situar de alguna manera nuestra propia presencia y la conciencia respectiva ante un lugar indeterminado y en constante cambio que es elaborado en cada proyecto artístico. Donde cada imagen del ser muerto es el resultado de la relación entre el ser humano y el animal. Determinando finalmente un espacio y un tiempo. Asimismo, el *Dasein* se encuentra dentro de una existencia negativa huyendo de su propio *nada* y acechado por la conciencia respecto a la muerte [§CAP.5.1.]. Por ello, es necesario establecer un análisis del ser en el entorno, de su presencia y su presente como la determinación del propio entorno. De alguna manera, la desterritorialización y la reteritorialización nos ayuda a comprender que cada nueva imagen retórica del animal muerto [§CAP.5.] en cada proceso de creación determina finalmente en un análisis de dicha relación entre ser humano y animal, el *Dasein*. Este último, se podría determinar desde la experiencia del `ser` como la idea sobre la singularidad o la autenticidad del mismo. Términos que tienen en cuenta autores como Sören Kierkegaard⁵⁰⁰, Theodor W. Adorno⁵⁰¹ o el propio Heidegger⁵⁰².

Para concluir, el *Dasein* es determinado desde una particular y singular situación dual desde su presencia como `ser en el entorno` y su presente dentro de la realidad que lo acompaña. En esta misma en la que se sitúa, se hace necesario la duración, como valoración sobre el objeto, la imagen del ser muerto. El hecho en sí de la preocupación de la imagen del animal muerto esta dentro del mundo de las cosas. Lo que en otras palabras de G.Bataille escribe: “Es para responder a la exigencia de la cosa, en la medida en que el mundo de las cosas ha puesto su duración como condición fundamental de su valor, de su naturaleza, por lo que aprende la angustia.”⁵⁰³. Dicho de otra manera, con respecto a la cita, esta imagen del

⁴⁹⁹ HEIDEGGER, Martin. “Ser y Tiempo”. Trotta: España. 2012. P.223.

⁵⁰⁰ KIERKEGAARD, Sören. “Temor y Temblor”. Alianza: España. 2014. pp.120-125.

⁵⁰¹ ADORNO, Theodor W. “Teoría Estética”. Akal: España. 2004. pp.305-418.

⁵⁰² HEIDEGGER, Martin. “Ser y Tiempo”. Trotta: España. 2012. pp.396-412.

⁵⁰³ BATAILLE, Georges. “Teoría de la Religión”. Taurus: España. 2018. p.55.

ser muerto [§CAP.3. y CAP.4.] tiene un valor [§CAP.2.2.2.1] que angustia de algún modo al espectador. Respondiendo así a su exigencia del mundo que le rodea. Por ello, cada proyecto artístico genera una necesidad de dar respuestas con cada nueva imagen retórica del animal muerto [§CAP.5.].

No obstante, Heidegger concluye su pensamiento entre Arte y espacio certificando la importancia y su función de la escultura respecto al ser: “*La plástica: la corporeización de la verdad del ser en su obra que dona lugares*”⁵⁰⁴. Ante dicha cita, no es poco decir que la escultura corporeiza la veracidad del individuo. Es decir, no se entiende como algo absoluto dentro del Arte y del espacio. Sino que además, siguiendo sus reflexiones, entendemos que el Arte no es la única vía para dar lugar a la verdad, sino que existen otras formas de hacerlo. Asimismo, las creaciones artísticas nos permiten entender y analizar cada nueva imagen del animal muerto, dotando esa relación entre el *dasein* y el animal cierta fisicidad. Por ejemplo, la palabra es un término que alude Heidegger en su libro *Die Kunst und der Raum, El arte y el Espacio* de 1983 con una cita de Goethe: “*No siempre es necesario que lo verdadero se corporeice; ya basta con que flote por ahí espiritualmente y ocasione correspondencia, con que se balancee como sonido de campana serio y amable por los aires*”⁵⁰⁵. Respecto a la cita, tenemos que entender que la veracidad de algo no reside en el cuerpo en sí de quien lo expresa. Ya que pueden existir varios factores que pueden aludir a esa relación entre el ser y el animal.

Por ello, entender la filosofía de Heidegger ser/huella/tiempo en relación al animal supone un proceso de creación en cada proyecto artístico donde situamos al ser vivo en el mundo donde opera el ser humano, es darle significado simbólico [§CAP.2.2.]. Es desterrarlo de su hábitat [§CAP.3.3.1.] y transformarlo [§CAP.5.3.1.]. Es construir su imagen en el imaginario del ser humano. Esa imagen que se crea es la huella que nos deja resuelta en una obra artística y que queda finalmente archivada en la Historia del Arte del ser humano.

En esta búsqueda de la nueva retórica de la imagen del animal muerto [§CAP.5.] dentro del Arte Contemporáneo, estos aspectos conceptuales de los que hemos hablado dejan mella en la construcción plástica. De alguna manera, constituyen la clave del proceso de creación de la que parten los diferentes proyectos artísticos.

⁵⁰⁴ HEIDEGGER, Martin. “Die Kunst und der Raum, El arte y el Espacio”. Herder: Barcelona. 2010.p.12.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p.13.

6.2. PROYECTOS ARTÍSTICOS DE CREACIÓN PERSONAL.

Este apartado se centra en cuatro proyectos artísticos de creación personal, donde la imagen del ser vivo es utilizada como recurso y proceso de creación.

De alguna manera, cada proyecto es una reflexión plástica de todo el estudio desarrollado hasta el momento. Cada obra plástica que compone el conjunto de cada instalación escultórica puede funcionar de manera individual. Es decir, nos encontramos ante piezas que tienen su propia identidad.

6.2.1. B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL (2015-16).



Fig.6.1. B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL (2015-16)⁵⁰⁶.

⁵⁰⁶ Fig.6.1. B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL (2015-16) Exposición individual en la sala Velarde, Biblioteca Municipal, Suances, Cantabria y en el Centro Cultural Quijano, Renedo de Piélagos, Cantabria. 2018.

Becoming a visible animal es un proyecto que consta de tres piezas. Dicha instalación consta de una parte escultórica como se ve en la imagen [§Fig.6.1.], otra parte fotográfica y una última parte un paisaje sonoro. No obstante, dicho proyecto artístico parte del texto de John Berger y Jean Mohr del 2013 bajo el título *El extraño que miraba a los animales*, es una mezcla entre la ética [§CAP.2.2.2.1] y la fotografía. Nos recuerda a los trabajos reflexivos sobre este tema de algunos autores como Walter Benjamin⁵⁰⁷, Roland Barthes⁵⁰⁸ y Susan Sontag⁵⁰⁹. De algún modo dicho texto⁵¹⁰ envuelve lo visual, dando a la fotografía un carácter real que puede o no dar sentido a un suceso. La fotografía es un medio que transforma la reflexión de los enigmas y nos ayuda a construir nuevas imágenes. Esta forma de relatar un suceso crea una relación interna entre la imagen y el espectador, el fotógrafo y el retratado. Sugiere no solo contarlos con palabras sino también con imágenes, incluso con recuerdos o fábulas [§CAP.2.2.1.]. De esta manera podemos construir y también transmitir un mensaje reflexivo, como obra, que conecte con el receptor haciendo uso de la imagen del animal como recurso dentro de un proceso de creación. A raíz de este interés personal hacia el texto mencionado se desarrolla este proyecto donde aglutina cierto carácter, que da como resultado la nueva retórica de la imagen del animal muerto [§CAP.5.]. No obstante, el animal es presentado y representado como proceso creador en diferentes estados de iconicidad, muerto, vivo y putrefacto [§CAP.3.].

Asimismo, la parte formal de la obra trata de una instalación escultórica de tres por tres metros donde se sitúan seis jaulas de aluminio en escalera. En su interior contienen huesos de animales reales y algunos están pintados de color dorado y otros en su formato original. Además, existe una serie de tres fotografías tituladas *P.P.C. Percepción Piel Cruda* y un paisaje sonoro titulado *7245 chip*. Toda la instalación tiene una iluminación tenue. Lo que genera las sombras, que son proyectadas en la pared, de las jaulas y los huesos que contienen.

Analizando esta obra podemos observar como se construye de alguna forma la idea de la imagen del animal [§CAP.3.], de su muerte concretamente. No obstante, se generan nuevos

⁵⁰⁷ BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Itaca: México. 2003.pp.1-64.

⁵⁰⁸ BARTHES, Roland. "The death of the autor". Fontana: London. 1977.p.148.

⁵⁰⁹ SONTAG, Susan. "Sobre la fotografía". Debolsillo: España. 2014.pp.1-264.

⁵¹⁰ El extraño que imitaba a los animales...Fui a ver a mi hermana, que vive en la ciudad universitaria de Aligarh, en India. La noche anterior, cuando llegué, me había avisado: "No te sorprendas si te despiertan temprano por la mañana. Hay una niña, una vecina, que es ciega. Pero a la que le gusta saber qué sucede. Puede que venga a ver quién es el recién llegado". Cansado del largo viaje en un tren que había parado en cada estación, me dormí enseguida. Y cuando me desperté a la mañana siguiente tardé varios minutos en recordar dónde estaba. Pude oír que algo rascaba junto a la ventana, una niña que arañaba ligeramente la mosquitera. La niña ciega dijo Buenos días. Hacía varias horas que había amanecido. Sin razonar el porqué, le contesté ladrando como un perro. Su rostro se heló por un momento. Entonces imité el maullido de un gato. Y la expresión de su cara detrás de la red se transformó en una expresión de reconocimiento y complicidad con mi representación. Seguí con el graznido de un pavo, el relincho de un caballo, el gruñido de un animal enorme –como en un circo-. Su expresión cambiaba con cada actuación y según nuestro humor. Su rostro era tan hermoso que, sin parar nuestro juego, cogí mi cámara y le hice algunas fotografías. Ella nunca verá estas fotografías. Yo simplemente seré para ella el extraño invisible que imitaba a los animales. BERGER, John y MOHR, Jean. "Otra manera de contar: texto El extraño que miraba a los animales". Barcelona: Gustavo Gili. 2013. p.13.

significantes a través de los restos óseos del animal dándoles un carácter de reliquia, de un armario de curiosidades.

Las jaulas [§CAP.2.3.1.1.] tienen un papel determinante en la obra. Supone, por una parte, considerar el espacio habitable como una materia originaria e informe, sin una disciplina propia a la que someterse para convertirse en una entidad ordenada y controlada por sus propios medios. Y por otra parte, el orden y el control espacial de la sala expositiva solo puedan ser impuestos desde fuera, a través de su envolvente externo.

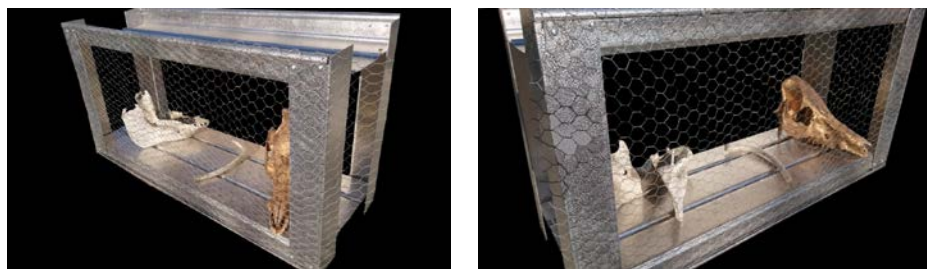


Fig.6.2. B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL (2015-16)⁵¹¹.

En un inicio, las jaulas desempeñan un carácter de sustitución de territorio [§CAP.3.3.1.] respecto al animal, que posteriormente se cambia por otro que vigila constantemente⁵¹². Este tipo de significación de territorios entre animales no humanos y seres humanos resulta del intento y el acercamiento del hombre a la naturaleza, que trasciende al proceso de una cultura. Las jaulas delimitan espacios y éstas están delimitando otros espacios. Aquí se puede apreciar lo que ya hablábamos en capítulos anteriores sobre la desterritorialización [§CAP.3.3.1.]. Siendo esta relativa, ya que genera un abandono del territorio para ocupar o construir uno nuevo, la reterritorialización [§CAP.3.3.1.]. La desterritorialización absoluta es el pensamiento, el cambio virtual y la incertidumbre. En pocas palabras, esta nueva forma de generar algo nuevo destruyendo lo existente nos da nuevas formas de encuentros, de funciones y sobre todo un nuevo abanico de posibilidades respecto a la representación y la presentación. Creando nuevas imágenes retóricas como la del animal. Dejando claro que la desterritorialización y reterritorialización están relacionadas y siempre van de la mano. El territorio es creado constantemente, es territorializado, ocupado, habitado, productivo, reelaborado, es una acción múltiple y creativa. Donde la obra de Arte se materializa como cuerpo limitando en un espacio y creando a su vez una huella en sí misma [§CAP.6.1.]. En esta nueva resignificación en el proceso de creación haciendo uso del animal como recuso,

⁵¹¹ Fig.6.2.B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL (2015-16). Material: Estructura de chapa de aluminio con malla para gallinero de alambre galvanizado hexagonal. Huesos de animales. Medidas: Tres estructuras en escalera 1m. x 33cm. x 54cm. Técnica: Instalación escultórica y huesos pintados.

⁵¹² MUÑOZ, María Teresa. "Jaulas y Trampas: escritos sobre arquitectura y arte 2000-2012". Lampreave: España. 2013. Pp.147-153.

nos encontramos con una variedad infinita de posibilidades. Tanto para presentarlo como para representarlo en los diferentes estados de su iconicidad tanto vivo, muerto como putrefacto. Lo que genera en el proceso plástico el uso de diferentes técnicas artísticas no solo la escultura sino también la fotografía o el sonido.

En este caso, las jaulas, los seres vivos y sus restos mortuorios nos pueden recordar a la obra de Richard Serra *Animal Habitats Live and Stuffed* en la galería La Salita, Roma, 1966. Como también a la artista Nancy Graves y sus obras de huesos⁵¹³.

En relación con la instalación creada, nos encontramos algunas similitudes en cuanto al espacio y contener al animal y su propia imagen. Nos acercamos de alguna manera a visualizar presentando o representando al animal como proceso creador y recurso en relación con nuestras propias preocupaciones en cuanto a especie. Como también para entender sus contextos y sus propias limitaciones.

Volviendo a la experimentación artística realizada con el título *P.P.C. Percepción Piel Cruda* y el paisaje sonoro titulado *7245 chip* desvelan de forma visual y sonora dos formas de contar una realidad cultural no lejana a nosotros.

Una mirada que se acerca sutilmente hacia la transformación, casi inmediata, del animal no humano en alimento. Un cambio de significantes culturales que parecen borrar toda huella [§CAP.6.1.]. Pero que en esencia no dejan de ser. La primera imagen de *P.P.C.-Percepción piel cruda*, recuerda a la instalación que Carsten Höller *Soma At Hamburger Bahnhof*⁵¹⁴ realizó en Berlín.

⁵¹³ *Animal Habitats Live and Stuffed* de Richard Serra es una de las exposiciones individuales del propio artista, que llegó a Europa en 1964, gracias a una beca. Serra vivió aproximadamente durante dos años entre París y Roma, donde en mayo de 1966 presentó sus obras en la Galería La Salita: una serie de jaulas [§CAP.2.3.1.1.] que contienen animales vivos y de peluche. La exposición tuvo gran relevancia y allanó el camino para las iniciativas de otros artesanos italianos pobres que presentaron en la misma galería exhibiciones en las que había animales vivos (Kounellis) y animales de peluche (Pascali).

Nancy Graves también pertenecía a la generación de Yale y obtuvo una beca para trabajar en Europa como Serra. No obstante, el matrimonio creó un estudio en Florencia donde volcaron todas sus ideas. La producción artística de Graves está enfocada en la idea de la Historia Natural y la propia taxidermia, recuerdo de la infancia en el trabajo de su padre en el Museo de Berkshire, Massachusetts.

Ambos artistas tenían la misma influencia. Un ejemplo puede ser los zoos [§CAP.2.2.3.]. En el trabajo de Serra la idea principal es el acto en sí de la presencia del animal en un espacio concreto. Visualizando el hábitat animal desde una perspectiva natural de construcción, siendo posteriormente enfocada y construida de manera lúdica por el artista. La exposición constaba de dieciséis jaulas y cajas en posición de columnas, unas encima de otras y llenas de animales vivos (2 tortugas, 2 codornices, 1 conejo, 1 gallina, 2 conejillos de indias, palomas y 1 cerda) y otros disecados. Esta idea configura un sistema de unión o de cadena por la posición de las jaulas y cajas que conecta y contiene a dichos animales en una idea de metáfora sexual, es decir de conexión. De alguna manera, nos traslada a lo básico de la situación, a los instintos primarios de todo ser vivo: vida, comida, sexo y muerte⁵¹³. Dichas obras artísticas de ambos artistas entablan un discurso estrecho donde el encuentro con el animal es algo cercano y próximo a él. Podemos decir, que la obra la cual consagra la trayectoria de Nancy Graves son las esculturas de camellos en el Museo Whitney, Nueva York. CORTÉS, Concepción. "Fundamentos biológico de la creación: Animales en el Arte y Arte Animal." [Tesis doctoral] Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. (2015). p.68. Recuperado el (12/06/2020) de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/672482>

⁵¹⁴ Doce renos son alimentados con hongos alucinógenos, su orina es recogida y ofrecida a los visitantes. Höller intenta documentar como algunos medicamentos son capaces de alterar la conciencia de quien los ingiere, pero a la vez como en el Arte es posible modificar la percepción incluso más eficazmente. VERNISSAGETV (09/11/2010). "Carsten Höller: SOMA at Hamburger Bahnhof, Berlin." Recuperado el (26/07/2019) de <https://www.youtube.com/watch?v=KIMNTGR9W0o>

No obstante, en este proceso de creación las imágenes y sonidos representan las diferentes circunstancias en el recorrido de un animal vivo para la industria cárnica hasta su muerte, como veremos a continuación.

SERIE FOTOGRÁFICA P.P.C. PERCEPCIÓN PIEL CRUDA.

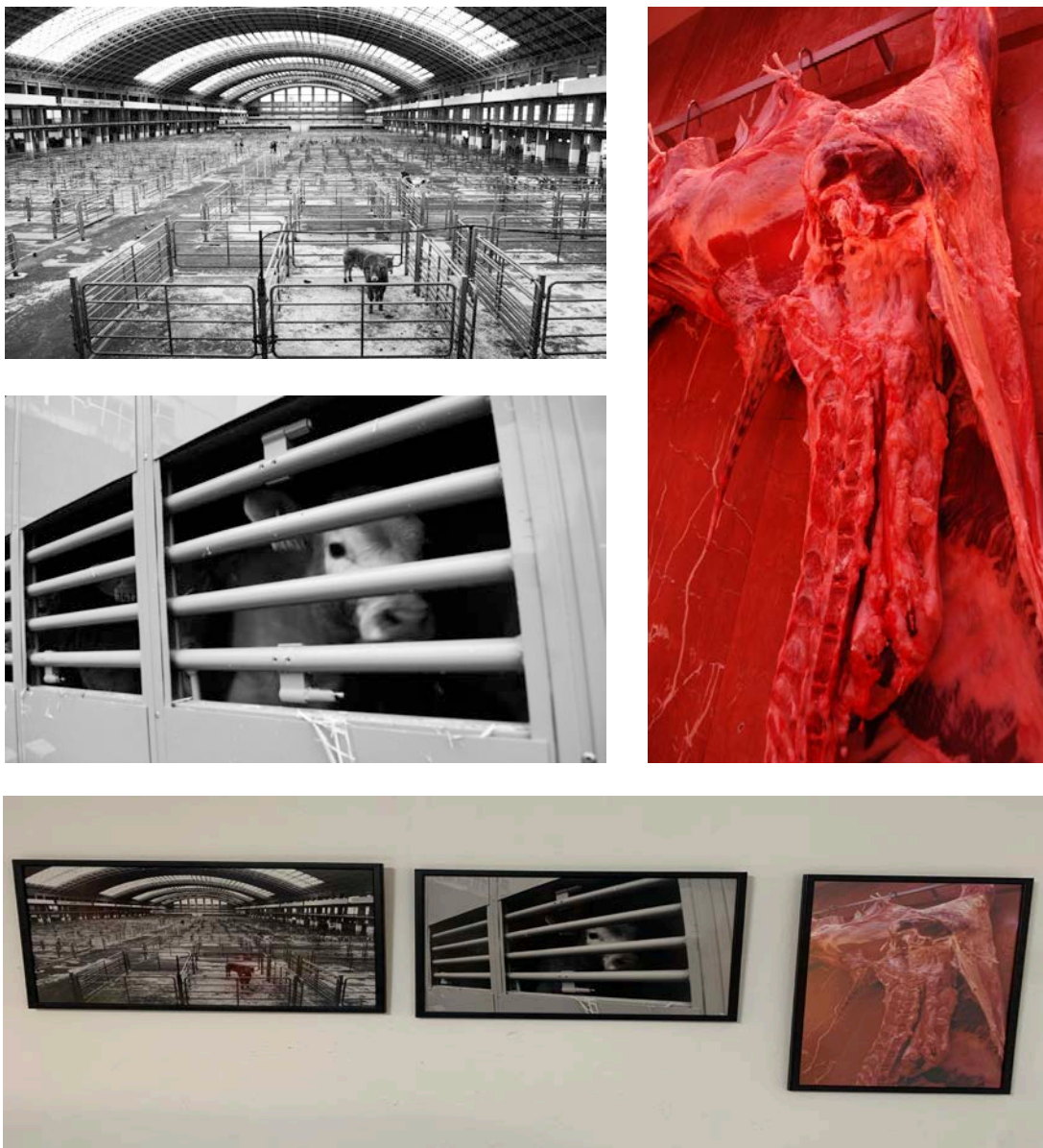


Fig. 6.3. P.P.C. PERCEPCIÓN PIEL CRUDA (2015-16)⁵¹⁵.

⁵¹⁵ Fig. 6.3. P.P.C. PERCEPCIÓN PIEL CRUDA (2015-16).⁵¹⁵ Material: papel fotográfico mate. Medidas:52x32cm. Técnica: Serie fotográfica digital B/N y color. Exposición individual en la sala Velarde, Biblioteca Municipal, Suances, Cantabria y en el Centro Cultural Quijano, Renedo de Piélagos, Cantabria. 2018.



PAISAJE SONORO 7245 CHIP.

Fig.6.4. PAISAJE SONORO 7245 CHIP
(2015-16)⁵¹⁶.

Este paisaje sonoro registra el paso de un caballo, desvelando la transición desde la granja al transporte y al matadero. Un continuo retorno, donde al comienzo se pueden oír a los animales. A su vez son añadidos al registro sonidos industriales, cadenas, motores, disparos...sin dejar de escuchar los cascos del caballo al andar y sus resoplidos como una voz en off.

Finalmente, en esta instalación podemos apreciar como el animal, por su carácter arquetípico, representa un símbolo [§CAP.2.2.] de transformación psicológica al cumplir una función mediadora en el tránsito del animal al hombre o de lo biológico a lo cultural. En cambio, la imagen del animal incita el lado creativo del alma humana. Haciendo un repaso en la Historia y en las obras actuales lo sigue provocando, a través de nuevas formas y nuevos símbolos [§CAP.2.2.].

Las nuevas formas de Arte nos acercan, o mejor aún, prefiguran lo que aún no es consciente para el ser humano. De alguna manera, se adelantan y nos remiten a símbolos que aún no logramos captar completamente en su significado psicológico. Ya que necesitamos contar con cierta distancia histórica para comprender esta forma de hacer. No obstante, estos símbolos [§CAP.2.2.] abren un camino de conocimiento que prepara el terreno para las transformaciones anímicas colectivas e individuales. Esta búsqueda y el propio hacer ha conseguido que la imagen del animal [§CAP.3.] dé respuesta a este límite tan delicado entre hombre y animal. Además de situarnos a la espera de los cambios que experimentamos.

El animal resulta ser un elemento o un recurso a tener en cuenta en el imaginario. Podemos ver, como en el Arte Contemporáneo el animal se convierte en una quimera tangible. Lo que singulariza de alguna manera incluso el cuerpo del ser humano que también es transformado en otros escenarios. El resultado de sombras y luces que proyectan las jaulas de la instalación aluden de alguna manera a lo que se encierra y atrapa sin dejar un halo de vida para su fin, la muerte.

⁵¹⁶ Fig.6.4. PAISAJE SONORO 7245 CHIP (2015-16). Material: Auriculares y Mp3. Medida: 3'56'' Técnica: Sonido.

De alguna manera este proyecto artístico recoge conceptos y formas estéticas dentro de un contexto seductor y contemporáneo donde el Arte y el animal entrelazan sus intenciones de generar una nueva imagen retórica del animal muerto [§CAP.5.].

6.2.2. Vs-VERSUS (2015-16).

Este proyecto de investigación trata la experiencia del Arte como lenguaje siniestro apropiándose y transformando ciertos términos como caza-animal [§CAP.2.3. y CAP.2.3.1.] o lugar. Como resultado, se ha obtenido tres interpretaciones plásticas, una parte escultórica, otra fotográfica y por último un vídeo que se aglutinan en una instalación escultórica de tres por tres metros.

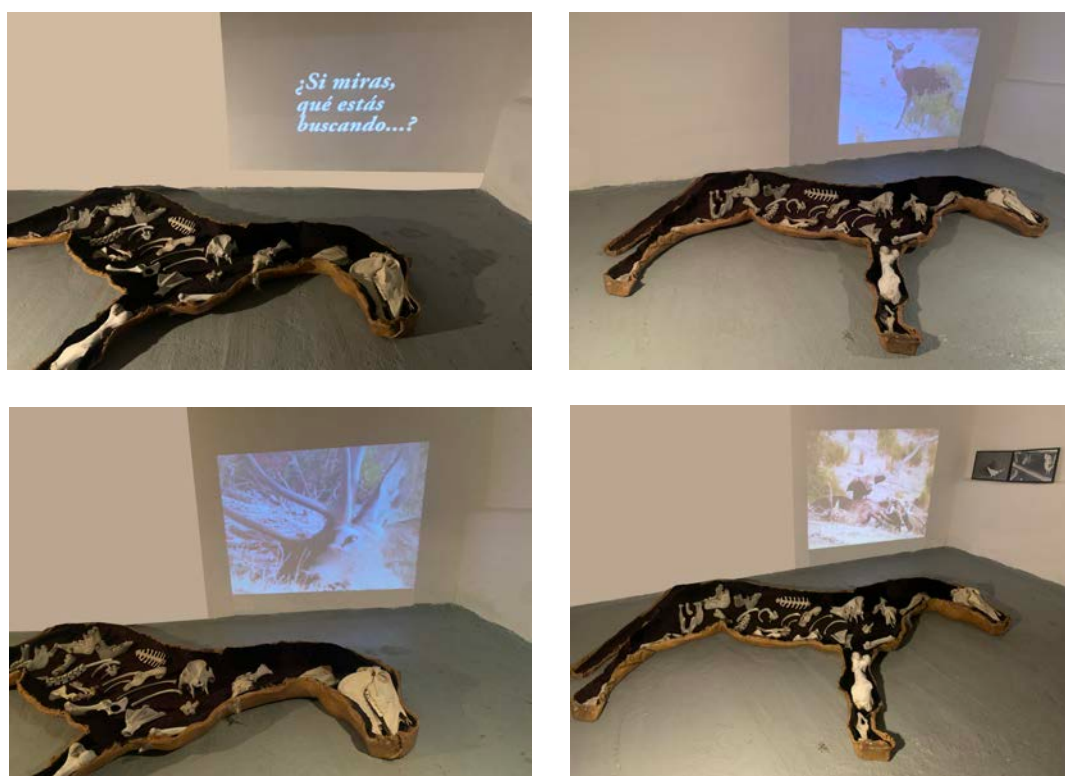


Fig.6.5. Vs-VERSUS (2) (2015-16)⁵¹⁷.

La primera parte, es un vídeo de 4 minutos y 39 segundos titulado *¿Si miras, qué estás buscando...?* donde se puede apreciar como buitres, lobos, chacales devoran diferentes cuerpos de animales yacentes en diferentes paisajes. Nos puede recordar al trabajo de Diana Thater *Un mundo a la Fuga* [§FIG.2.36.]. Que trata de una videoinstalación donde a nivel novedoso rompe con lo convencional del cine o la televisión. Es decir, utiliza pantallas

⁵¹⁷ Fig.6.5.Vs-VERSUS (2) (2015-16). Materiales: sacos de arpillera, poliéster, piel sintética y huesos de animales. Medidas: 2.78m.x 25cm. x 2.05m. Técnica: Instalación escultórica. Exposición individual Centro Cultural Quijano, Renedo de Piélagos, Cantabria, 2018.

perpendiculares unas a las otras cambiando los colores de la sala expositiva, como medio plástico. En concreto la artista realiza el trabajo a través del videoarte y como tema recurrente la extinción de los animales como consecuencia de la acción del hombre. Crea cierta similitud a la hora de plasmar la imagen del animal a través de este medio⁵¹⁸. Básicamente, esta declaración audiovisual trata de capturar el estado inanimado del animal vivo en la continuidad indisoluble con el mundo natural en el que está (hábitat), contextualizando la reconfiguración del cuerpo animal bajo el término *taxidermia chapucera* [§CAP.4.3.2.1.], que opera a modo de entes interrogativos. No obstante, dicho vídeo nos muestra diferentes relaciones de animales vivos, muertos y putrefactos entre sí en diferentes espacios y entornos donde cada nueva imagen animal es desterritorializada y reterritorializada [§CAP.3.3.1.] dentro del conjunto plástico que conforma la instalación.



Fig.6.6. Vs-VERSUS (1) (2015-16)⁵¹⁹.

Frente al vídeo se encuentra una pieza escultórica como hemos visto en las imágenes anteriores [§Fig.6.5] con la forma del cuerpo de un caballo de tres por dos metros. Su estructura está representada en forma de carcasa y en la parte cóncava está forrado de piel sintética de caballo. En dicho interior recoge restos óseos de diversos animales, algunos pintados de dorado y otros en su estado de origen.

Esta carcasa hace alusión a la huella de un animal en proceso de descomposición, en la envoltura que ha de ser. Convirtiéndose a la vez en recipiente de otros, nos recuerda al caballo de Troya⁵²⁰. Esta construcción con piel de animal sintético sugiere la relación del animal con el humano desde que entró por primera vez en nuestra vida a través de la caza, usando su carne, piel, cuero, etcétera.

⁵¹⁸ THATER, Diana. "Thater Studio".2016-2017. Recuperado el (20/03/2018) de <http://www.thaterstudio.com/>

⁵¹⁹ Fig.6.6. Vs-VERSUS (1) (2015-16). Materiales: diferentes documentales. Medidas:4'39'' Técnica: Audiovisual.

⁵²⁰RUIZ DE ELVIRA, Antonio. "Mitología clásica." Madrid: Gredos. 2015.pp.1-624.

La piel y/o pelo del animal adquiere una peculiar aceptación en nuestra cultura popular, que todavía parece ser reconocible. Culturalmente, algunas pieles de seres vivos han sido intrínsecamente asociadas con la fabricación de objetos específicos y de alto valor económico y social. En un momento de la Historia, la industria de la moda recapitula en el uso de las pieles de animales en sus tejidos y complementos, aunque tiene una fuerte demanda⁵²¹. La piel es entendida como la carcasa exterior que cubre el cuerpo de los animales y los humanos, expandiéndose hacia dentro a través de vías naturales⁵²².

Ésta se estructura por tres elementos diferenciados y con características propias. Sin embargo, el tratamiento de la piel no es válido ni aprovechable a la hora de conseguir un proceso de curtido. Las tres capas epidermis, tejido subcutáneo y la dermis son lo que encontramos en la piel. Pueden variar su grosor y características dependiendo del la raza o la parte del animal que usemos. Además cabe la opción de crear elementos generales a cada una de esos segmentos⁵²³.

En el tratamiento de la piel hay que tener cierta delicadeza ya que es un material sensible y vivo que alberga un recorrido en su existencia. Lo que serán factores a tener en cuenta en su resultado final. Desde el mismo nacimiento del animal, desarrollo y la propia muerte, como si de un diario de a bordo se tratara, podemos averiguar casi el transcurso de su vida. Llegando a ser factores que determinan la propia calidad de dicha piel⁵²⁴.

Volviendo al mundo de la industria textil existen una serie de datos que destacan la integridad de la pieza. Básicamente se refiere al total de la utilización de la piel. El grosor, la flexibilidad y la elasticidad son agentes importantes que nos facilitan datos respecto a la raza, el cruce, la edad, la alimentación, el peso y la salud del animal; para su posterior transformación. Elementos a tener en cuenta, ya sea en la industrialización o en la artesanía, a la hora de elaborarlo. Que son genéticos, fisiológicos, higiénico-sanitarios y de explotación. Dentro de la industria textil, existe un gran debate entre las *pieles Sí o las pieles No*⁵²⁵.

Esto significa que organizaciones como PETA⁵²⁶ luchan día tras día para que las grandes empresas textiles pongan fin a la explotación que existe realmente y al maltrato que conlleva a dichos animales. Marcas como Calvin Klein, Ralph Lauren, Tommy Hilfiger, Hugo Boss e incluso diseñadores como Giorgio Armani decidieron que sus colecciones estuvieran libres de

⁵²¹ PEREZ, Aquilino. "Manual completo de taxidermia" De Vecchi: Barcelona.1981. Pp. 29-45.

⁵²² MARTÍNEZ, Sandra. "La piel como superficie simbólica: procesos de transculturación en el arte contemporáneo". Fondo de Cultura Económica de España: Madrid. 2017.pp.35-51.

⁵²³ PEREZ, Aquilino. "Manual completo de taxidermia" De Vecchi: Barcelona.1981.Pp. 19-24.

⁵²⁴ *Ibidem*.pp.36-78.

⁵²⁵ NEWKIRK, Ingrid y PACHECO, Alex. (22/03/1980). "Personas por el trato ético de los animales". Recuperado el (14 /02/ 2017) de <https://www.peta.org/>

⁵²⁶ *Ibidem*.

pieles de animales. Investigando opciones acertadas fuera del proceso tecnológico, siempre cuidando de la naturaleza y los animales. Utilizando materiales reciclados, tejidos ecológicos y telas orgánicas con una alta calidad y sobre todo apostando por una moda con conciencia. En las imágenes anteriores [§FIG.6.5], la utilización de pieles falsas hace hincapié en que esta forma de pensar no es cuestión de tendencias, sino de un estilo de vida mejor.

Por ello, en este proceso de creación haciendo uso del animal como recurso es importante tener claro que no solo en su representación o en su presentación dentro de los diferentes estados de iconicidad es esencial perfilar cada detalle pensando y analizando todo su recorrido y su transformación en una nueva retórica de la imagen del animal muerto [§CAP.5.].

La tercera interpretación bajo el título *VACIOS* [§FIG.6.7], es una serie de ocho fotografías en blanco y negro, de animales domésticos (cerdos, vacas, gallinas, ocas, gallinas en jaulas, ovejas, patos y faisanes). Los cuales, solo algunos responden como su inexistencia-existencial. Es decir, las siluetas blancas de los animales significan que su presencia física ya no está.

Esta serie fotográfica alude a la esencia de aquellos que ya no están y han sido modificados en trofeos [§CAP.2.3.1.2.].

El trofeo [§CAP.2.3.1.2.] es entendible como el lazo emocional con el cazador. Tanto las mascotas, los animales domésticos como los salvajes a menudo son usados como símbolo de status de una aparente riqueza, ya sean vivos o muertos. La idea de trofeo hace plantearnos el objeto como resultado de una experiencia vivida. Normalmente suele ser llevada a los hogares o a nuestros lugares privados, oficinas o museos. La idea del trofeo [§CAP.2.3.1.2.] tiene un carácter de poder y reside en el traslado de la naturaleza hacia una arquitectura humana, el refugio. Una desterritorialización [§CAP.3.3.1.] de la nueva retórica de la imagen del animal muerto [§CAP.5.] en una nueva reterritorialización [§CAP.3.3.1.] del animal transformado [§CAP.5.3.1.].

Como aspecto psicológico hace referencia a la identificación, los sentimientos y la expresión de valores y creencias que cada uno tiene y es llevado a su propio espacio/territorio. Estos aspectos sociales e incluso temporales están vinculados a la idea de acercamiento con la propia naturaleza creando nuevas huellas [§CAP.6.1.] /trofeos [§CAP.2.3.1.2.] con representación y de significación cambiante en diferentes estados de iconicidad de la imagen del animal vivo/ muerto.

SERIE FOTOGRÁFICA _VACIOS

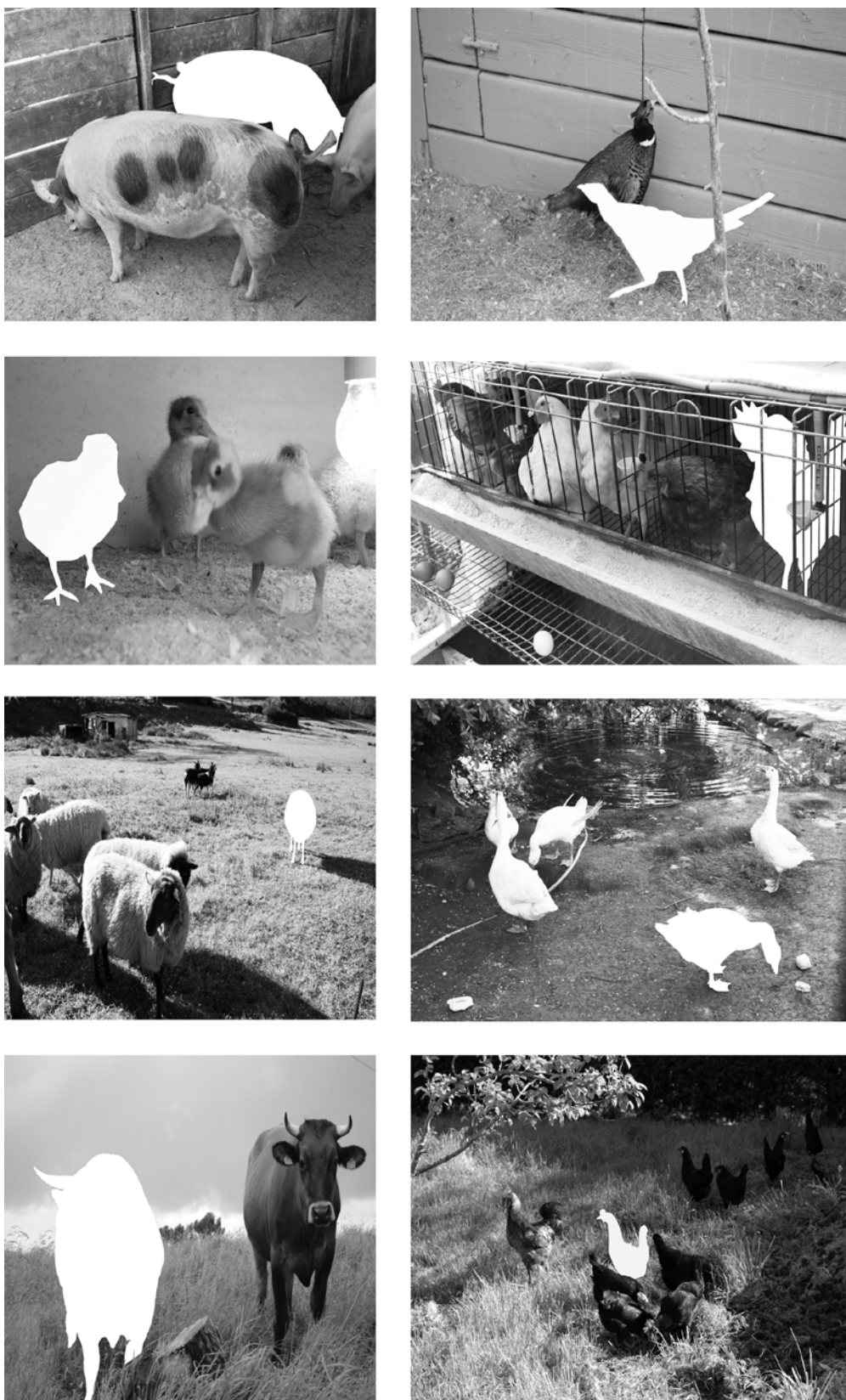


Fig.6.7. Vs-VERSUS_Vacios (2015-16).



Fig.6.7 Vs-VERSUS_Vacios (2015-16)⁵²⁷.

En todo este proceso, ¿existe alguna manera en que la muerte como recurso y proceso de creación [§CAP.4.] hecha por humanos sea considerada natural? O dando vuelta a la pregunta ¿Todas las formas en las que matamos animales y las razones para ello es algo cultural?

⁵²⁷ Fig.6.7 Vs-VERSUS_Vacios (2015-16). Material: papel fotográfico mate. Medidas: 52x32cm. Técnica: Serie fotográfica digital en B/N. Exposición individual Centro Cultural Quijano, Renedo de Piélagos, Cantabria, 2018.

Esta última pregunta declara de alguna forma que toda muerte animal es necesariamente cultural puesto que los humanos son criaturas culturales. Así pues, hay que entender el contexto cultural de todas las muertes como un orden para dar sentido a todas las acciones. Una persona cazadora es muy diferente a un animal cazador. La idea de matar seres vivos [§CAP.4.] sugiere que en sociedades humanas, la violencia entra y reconstruye las relaciones sociales. Para mucha gente, vivir con un animal es la única oportunidad de interactuar con los mismos en general. Tal vez en el día a día, la interacción con ellos nos provoca que reflexionemos sobre nuestras vidas en relación con esos animales u otros; seres vivos con quién no interactuamos cuando están vivos, incluyendo aquellos que podemos comer, vestir, cazar [§CAP.2.3.1.].

Lo que se ha intentado hacer en esta investigación, hasta cierto punto, es conseguir que el animal esté en nuestro pensamiento; para hacerlo moral e intelectualmente visible. Mediante el Arte lo que se consigue son nuevas imágenes retóricas del animal muerto disponibles plásticamente como recurso y proceso de creación.

6.2.3. PROYECTO ACORPSE (2016-17).

ACorpse es la conjugación de *A* (Animal) y *Corpse* (Cadáver) en inglés. Bajo este título se construye el proyecto de esta instalación escultórica interactiva.

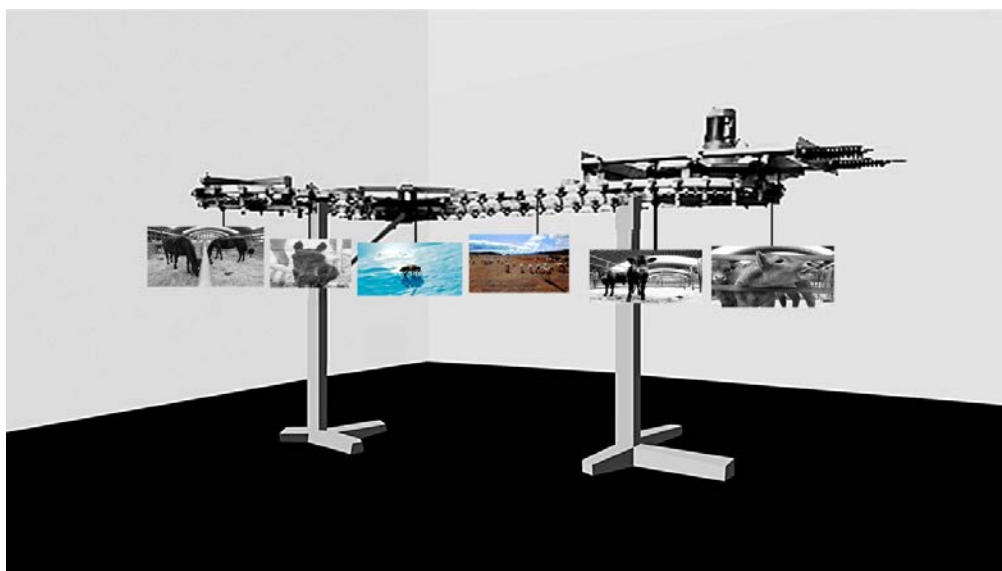


Fig.6.8. ACORPSE (2016-17)⁵²⁸.

Fotomontaje del proyecto *ACorpse* (Instalación escultórica interactiva con fotografías).

⁵²⁸ Fig.6.8. ACORPSE (2016-17). Fotomontaje del proyecto. Materiales: Sensor de movimiento, Motor insonoro, Soportes de pie, Cadena transportadora, Sistemas de sujeción, Piñones, Cableado, Ganchos de carnicería y fotografías. Medidas: Estructura 3x2x2m. Fotografías: 52x32cm. Técnica: Instalación escultórica interactiva con fotografías digitales.

Conceptualmente, hablamos de la reelaboración de la imagen del animal [§CAP.3.] desde la perspectiva de la industrialización. Dicha instalación escultórica consta de una cinta transportadora elevada por dos soportes verticales en sus extremos. De la misma cinta transportadora están suspendidas una serie de fotografías que a su vez están sujetadas por ganchos de carnicería. A través de un sensor de movimiento el espectador, al entrar en la sala expositiva, activa dicha estructura haciendo girar las fotografías a una determinada velocidad. Lo que conlleva una observación casi fugaz de las imágenes suspendidas para quien las contemplan. En la siguiente imagen observamos el detalle de la estructura de la instalación escultórica.

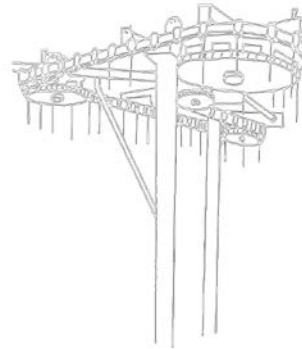


Fig.6.9. ACORPSE (2016-17)⁵²⁹.

Desde su propio imaginario, el espectador queda en un cierto reconstruir-animal con nuevas imágenes que contemplar. Lo efímero de la obra hace que entendamos la masificación constante de la producción cárnica, con un sin fin de cambios visuales. Donde la propia imagen del animal es transformada [§CAP.5.3.1.] en cuestión de minutos en una nueva imagen retórica.

Las seis fotografías suspendidas y colgadas sobre los ganchos de carnicería tienen un tamaño de 52x32 centímetros en mate. Se trata de cuatro imágenes de animales en blanco y negro, en lugares de limitación de movimiento (encerramientos). Las dos imágenes en color, una de ellas es una llanura con ovejas pastoreadas y otra de una abeja. Cada una de las imágenes ha sido tomada en diferentes momentos y ubicaciones. Las cuatro imágenes en blanco y negro registran a los animales en un entorno donde las construcciones humanas son latentes. Al contrario de lo que se observa en las imágenes a color donde el ser vivo se encuentra en su hábitat.

⁵²⁹ Fig.6.9 ACORPSE (2016-17). Detalle del mecanismo escultórico.

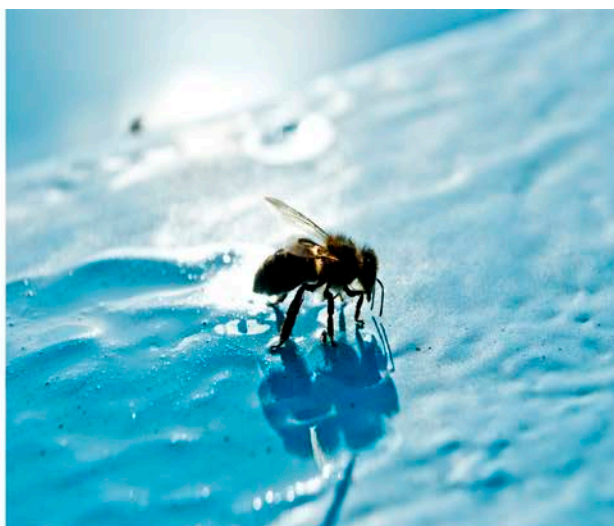


Fig.6.10 ACORPSE (1) (2016-17)⁵³⁰.

⁵³⁰ Fig.6.10 ACORPSE (1) (2016-17). Materiales: papel fotográfico en mate. Tamaño: 52x32cm Técnica: serie fotográfica digital en B/N y color.

6.2.4. ANIMALNESKA (2016-17).

Animalneska es una instalación escultórica que trata sobre la representación de la imagen del animal [§CAP.3.] en relación con el animal de compañía. Más concretamente sobre la muerte de nuestras mascotas. Dicha representación consiste en un fotolito con la imagen de un perro y en la parte inferior una frase *Nuestras vidas no se miden por el tiempo que dura sino por las huellas que nos dejan*, su tamaño es en un A4. A través de este fotolito pasa un foco de luz que proyecta la imagen sobre un lienzo en blanco de tamaño 50 x 70 centímetros que tiene adherido un collar del mismo animal, el perro.



Fig.6.11. ANIMALESKA (2016-17)⁵³¹.

Esta instalación escultórica, está basada en la relación latente entre ser humano y el perro. No obstante, cuando el ser humano tuvo el primer contacto con el lobo e intentó su domesticación transformó nuestra forma de vida y de ahí surgieron las mascotas. Es muy estrecha la relación existente entre el hombre y algunos animales domésticos como los gatos y los perros, tanto que los consideran un individuo más de la familia. Dicho apego es considerado exagerado pero la ciencia y algunos estudios biológicos y neurológicos fundamentan tal relación similar como la que se genera entre el resto de los individuos de una familia. Respecto a los caninos, constantemente aparecen pruebas que revolucionan los anteriores conceptos. Es decir, se alejan de sus antecesores los lobos para un parecido a los niños. En su domesticación alrededor de 12.000 y 15.000 años, simultáneamente en el lejano Oriente y en Europa, ayudaron en la caza y en múltiples faenas. Compartiendo nuestros hogares y entregándose incondicionalmente a sus dueños⁵³².

⁵³¹ Fig.6.11. ANIMALESKA (2016-17). Materiales: cuadro en blanco, collar perro, fotolito, pita y foco de luz.. Medidas: cuadro 50x70cm. fotolito A4. Collar XS. Técnica: instalación escultórica y fotolito.

⁵³² LORENZ, Konrad. "Cuando el hombre encontró al perro" Tusquets: Barcelona.2019,pp.55-103.

Dicha relación con el ser humano ha proliferado exitosamente no solo en dicha relación sino en el propio animal biológicamente. Podemos decir, que en cualquier lugar del planeta son latentes sus sonidos (ladridos, aullidos y gruñidos)⁵³³.

Esta relación entre perros y humanos traspasan las fronteras hasta tal punto que la muerte de nuestros canes significa, una más de la familia. Un ejemplo de ello, son estas palabras que Lord Byron dedicó a su perro tras su muerte: “*Aquí reposan los restos de una criatura que fue bella sin vanidad, fuerte sin insolencia, valiente sin ferocidad y tuvo todas las virtudes del hombre sin ninguno de sus defectos: Lord Byron 1808*”⁵³⁴.

Son paradójicas las muestras de agradecimiento que se realizan tras su muerte. Existen cementerios dedicados a estos homenajes, como por ejemplo, el de Hartsdale en Estados Unidos. Uno de los más antiguos donde yacen alrededor de 100.000 animales de compañía: perros, gatos, caballos, lagartos, etcétera. O el Cimetière des Chiens et Autres Animaux Domestiques, de París, que presume de ser el primero en Europa y quizás en el mundo. En España, por ejemplo, se encuentra el cementerio El último Parque en Arganda del Rey en Madrid, que da cobijo a unas 4.000 mascotas⁵³⁵.

Con esta instalación se pretende dar de alguna manera homenaje a todos aquellos seres. Los cuales, ya no están y que componen una parte importante en nuestras vidas. Dicha representación de la imagen retórica del animal muerto [§CAP.5.] se materializa en relación al epitafio a través de la sombra del can. Esto nos recuerda a la idea de las sombras chinescas y el juego de reconstruir una imagen desde nuestro propio imaginario. Lo cual, se relaciona con la frase mencionada anteriormente, *Nuestras vidas no se miden por el tiempo que dura sino por las huellas que nos dejan*. Por ello, de alguna manera nos encontramos con una imagen y una representación la cual es fugaz, ya que si no es proyectada por una luz su figura deja de ser. Su proyección resulta ser un nuevo reencuentro y una nueva reconfiguración en el espacio íntimo entre el espectador y la nueva imagen retórica del animal muerto [§CAP.5.].

⁵³³ *Ibidem*.p.120.

⁵³⁴ TODOPERROS. (s.f.) “Boatswain el perro de Lord Byron”. Recuperado el (09/03/2018) de <https://www.todoperros.com/perros-de-famosos/boatswain-el-perro-de-lord-byron/>

⁵³⁵ LÓPEZ, Santiago. “Cementerio de Animales”. Revista Cambio 16: España, N°2171. 2013.p.63

6.3. CONCLUSIONES

En este proceso de creación nos encontramos con la imagen del animal como recurso que deja la huella. De alguna manera, en cuanto es pensado o transformado en su plasticidad. No obstante, tanto en la representación como en la presentación de los diferentes estados de iconicidad de la imagen del animal muerto, vivo o putrefacto e incluso su no presencia. Se construyen nuevas imágenes retóricas del animal dentro del imaginario del ser humano.

Por eso mismo a través del Arte, el ser humano contempla la posibilidad de capturar al animal como imagen. Resulta paradójico, que durante miles de años, se haya construido su imagen como símbolo de gran importancia dentro de la sociedad. En esta época en la que nos situamos, esta imagen del animal, devuelve al humano a su vínculo con la naturaleza, realizando esta última.

Aún así, observamos que la imagen del ser vivo está enlaza con la muerte. Lo que determina, que nos encontramos en una situación alarmante. En la que la sociedad contemporánea se descompone a pasos agigantados y busca respuestas o se hace preguntas usando al animal como recurso en un proceso de creación.

En esta experimentación plástica, se hace hincapié en las ideas de repensar la nueva retórica de la imagen del animal muerto. Se alude a los conceptos de caza, trampa vs jaula y trofeo, tanto por parte del animal como del humano, de manera libre y también doméstica. Usando la tecnología como puente de unión entre ambos modelos dentro de un gran paradigma, incluso el homenaje al animal como huella de un tiempo compartido.

Todo este proceso de realización, demuestra la posibilidad de construir nuevos discursos respecto a la imagen del animal muerto. De entablar un lenguaje sutil que comunique de forma directa un mensaje esperanzador. En la que no solo es contemplado la muerte del animal, sino el reflejo latente de nuestra propia imagen en declive. Que reclama un gran cambio de perspectiva.

Finalmente podemos contemplar tanto plásticamente como teóricamente como se componen o generan los diferentes proyectos plásticos establecidos en todo el desarrollo de esta tesis doctoral. Donde la imagen del animal y sus diferentes estados de iconicidad tanto vivo, muerto o putrefacto provocan un amplio marco de posibilidades en el proceso de creación. Donde el ser vivo es usado como recurso latente, dando lugar a cada nueva imagen retórica del animal muerto.

CONCLUSIONES Y DISEMINACIÓN

| | |
|-------------------------------------------------------------|------------|
| 7.CONCLUSIONES Y DISEMINACIÓN..... | 241 |
| 7.1.Conclusiones..... | 241 |
| 7.1.1.Conclusiones a los objetivos teóricos..... | 241 |
| 7.1.2.Conclusiones a los objetivos experimentales..... | 244 |
| 7.1.3.Conclusiones a la hipótesis..... | 245 |
| 7.1.4.Conclusiones a la metodología..... | 246 |
| 7.1.5.Conclusiones a los contenidos capitulares..... | 247 |
| 7.1.6.Prospectiva..... | 248 |
| 7.2.Diseminación de los resultados de la investigación..... | 249 |
| 7.2.1.Conferencias..... | 249 |
| 7.2.2.Congresos..... | 249 |
| 7.2.3.Exposiciones..... | 249 |
| 7.2.4.Publicaciones..... | 250 |
| 7.2.5.Obras en permanencia..... | 250 |

7. CONCLUSIONES Y DISEMINACIÓN

7.1. CONCLUSIONES

En esta tesis doctoral se aborda el animal como recurso y proceso de creación en el Arte Contemporáneo desde un análisis teórico y creativo transdisciplinar. En todo este desarrollo nos ha permitido reflexionar sobre los objetivos tanto teóricos como de investigación-creación que han derivado en las conclusiones respecto a los capítulos precedentes.

7.1.1. CONCLUSIONES A LOS OBJETIVOS TEÓRICOS

En este desarrollo de la investigación nos situamos ante una recopilación diversa de obras artísticas que usan al animal como recurso y proceso de creación. En dicha investigación se ha ido abordando al animal desde diferentes enfoques. Desde el pensamiento filosófico respecto al animal, la simbología del mismo, su evolución como imagen en la Historia del Arte y el trato recibido en relación con el ser humano. Además, se ha podido clasificar y codificar como los artistas ha tratado dicho objeto de estudio en relación con la muerte. Lo que ha dado lugar a tres enfoques de tratamiento respecto al animal muerto en el Arte Contemporáneo. Queda patente que nos encontramos ante un proceso de cambios continuos respecto al ser muerto como proceso y recurso en el Arte. Siendo algo imperfecto, efímero y caduco. No obstante, lo temporal tiene un papel fundamental en todo este proceso y dentro de dicho contexto social. Convirtiéndose en un valor donde lo nuevo, lo efímero y lo urgente termina en un momento determinado y constante. Lo cual establece un discurso imperdurable de la obra artística. Dicho de otro modo, la obra de arte trasciende dejando atrás la idea de perdurabilidad. Enfocándose en algo banal recogido de otros ámbitos como puede ser la publicidad, la moda, etcétera y sobre todo la eficacia de la propia imagen del animal dentro de nuestra sociedad.

Por ello, el Arte busca un acercamiento al discurso de lo transitorio. Interiorizando y reflexionando profundamente sobre el ser vivo, la existencia del individuo como también lo efímero de las cosas. En cambio, el conocimiento sobre la vida conlleva una reflexión y una búsqueda en la sociedad. La sociedad se sitúa con la idea de la imagen del animal muerto ante una percepción endeble respecto al sentimiento de continuidad. Supone un Arte que elimina lo placentero, en la forma estética tradicional. De algún modo, se establece un conflicto que rompe con lo anterior culturalmente. Es decir, se busca nuevos enfoques de identidad y la propia preocupación de la misma dentro del contexto animal. Un acercamiento a lo estudiado, analizado e investigado en todos los procesos de creación que aparecen en esta Tesis Doctoral. En las que la imagen del animal y sus diferentes estados de iconicidad tanto vivo,

muerto y putrefacto nos evoca plásticamente y artísticamente a nuevas perspectivas significantes.

La constatación del animal, da como resultado diferentes producciones artísticas. Evoca una reflexión creativa entre los artistas contemporáneos sobre el tratamiento y el proceso de creación de la imagen del animal y su propia muerte. Por ello, observamos como existe un abanico de posibilidades creativas que fundamentan el fracaso ideológico e intelectual desde ámbitos de poder económico atribuidos a los lobbies, entre otros.

A su vez, dentro del paradigma artístico contemporáneo observamos incongruencias donde se evidencian aceptaciones dentro de dicho sistema que proliferan después en obras de Arte que al mismo tiempo son absorbidas por dicho contexto de manera natural. Podemos decir, que dicha relación estética nos desvela una idea ecléctica. Como también una respuesta crítica hacia un sistema que acepta de manera automática las producciones artísticas sobre el animal, sean o no extravagantes o exageradas.

Todas las reflexiones llevadas a cabo en esta investigación se han plasmado como realidad plástica y teórica dentro de un proceso de creación constante. En el que el objeto de estudio, el animal como recurso, ha entablado un papel singular.

El animal tanto en su presentación como representación en el Arte Contemporáneo tiene una gran fuerza simbólica. La eficacia de su carácter ha sido desplazada hacia sus propios devenires, mediante los diferentes tratamientos plásticos de su apariencia en todo sentido.

En todo este tiempo la imagen del animal ha sido modificada específicamente, siendo algo constante. El ser vivo ya no representa metafóricamente las dudas humanas, ni tampoco la humanidad ve en él los significados que antaño encarnaba. Frente a ello, hemos expresado la preocupación y la agresividad como una constante que ha capturado el lugar del animal. Como ejemplo de convocatoria de sensaciones y alto sentido espiritual de la naturaleza.

El ser muerto como imagen en el Arte, se ha instalado como deformación y alejamiento de la belleza. Proponiendo nuevas formas plásticas que pueden envilecer el cuerpo, como si de un despojo se tratase, usando la técnica de la taxidermia incluso de manera chapucera.

Podemos decir que finalmente dentro de los diferentes procesos de creación plásticos llevados a cabo ya sea desde el desgarramiento, la fragmentación o por la misma acción contundente de la muerte, se plantean métodos o sistemas sobre el animal como recurso y proceso de creación. Es decir, la recurrencia del ser vivo o en este caso muerto, define y reformula nuevos significantes entre la frontera existente de humanos y animales, proyectado en el Arte Contemporáneo.

No obstante, la propia presencia del animal muerto en el ámbito artístico hace que todos seamos culpables o no. Ser parte de la audiencia implica algo más que mirar a lo que ocurre en ese momento. Las convicciones implícitas involucradas en tal papel están presionando a tal grado, que la interferencia con la performance está tradicionalmente prohibido a menos que el formato invite a la audiencia a hacerlo. Es decir, ser parte de la audiencia significa tener un rango reducido de canales expresivos en la pantalla de una performance. Debemos de decir que el uso de animales en el Arte tanto clásico como moderno se ha determinado y argumentado por un *ventrilocuismo metafórico*. Donde, en otras palabras, el ser vivo era contextualizado en orden a hablar de manera amplia de los asuntos humanos mejor que de la animalidad en sí misma.

Todos los artistas contemporáneos que aparecen en esta investigación dejan patente la necesidad ancestral de representar o presentar al animal, en este caso muerto, en diferentes procesos de creación como hemos visualizado en los [§CAP.4. Y CAP.5]. El animal pasa a ser referente natural del ser humano y no debe perderse en el caos. Dentro de este avance tanto social como tecnológico da como resultado la redefinición del concepto del animal. Es importante recurrir al animal en lo simbólico para así preguntarnos cuestiones sobre la responsabilidad y la ética con lo natural como también la relación moral con el Arte.

En cierto modo queremos decir, que el interés actual sobre la imagen del animal como recurso y proceso de creación parece intensificado por nuestra relación cada vez más incómoda con la naturaleza y sus habitantes. Estableciendo ciertos puntos en los que las personas ya no parecen conocer bien a los animales ni comprenden el significado de nuestras interacciones. Sobre esta ansiedad y culpa es de lo que informan muchas de estas obras contemporáneas. A través de esta imagería, muchos artistas intentan entender lo que significa ser un animal, un ser humano y ambos al mismo tiempo.

7.1.2. CONCLUSIONES A LOS OBJETIVOS EXPERIMENTALES

Este proceso experimental de creación personal promovido a raíz de la investigación, propone nuevas formas de hacer en el ámbito artístico. Hemos considerado destacar los cuatros proyectos artísticos realizados.

El primer proyecto bajo el título *B.V.A. Becoming a visible animal* se establece un conjunto de técnicas: la escultura, la fotografía y el sonido. Desde estos tres procesos de creación que se complementan entre ellos, pero a su vez funcionan igual individualmente, se crea un discurso donde el ser muerto y vivo es usado como recurso y proceso de creación, sin envilecer dicha propuesta. Por un lado, tanto el sonido como las fotografías proponen las relaciones entre animal-humano en un proceso de cuidados. Lo que entendemos como una granja, y su posterior transporte hacia la venta del animal para el mercado alimenticio. Y por otro lado, la escultura en forma de armario de curiosidades (con idea de trampa vs jaula) nos propone el cuidado y conservación de los restos óseos de ciertos animales, como ocurre en los museos de Historia Natural. De alguna manera, dicho proyecto contrapone las relaciones existentes entre el animal y el humano. Pero ciertamente no deja de indicarnos que su relación más predominante es el animal muerto.

El segundo proyecto bajo el título *Vs-versus* esta desarrollado mediante las técnicas de la escultura, la fotografía y el audiovisual. Dicho proyecto nos traslada hacia el territorio del animal salvaje o doméstico en su imagen vivo y su posterior muerte. En este proyecto se ha querido hacer alusión a la desterritorialización que ya hemos comentado [§CAP. 3.3.1.] y que genera un cambio de paradigma respecto al animal. Además, las imágenes proyectadas en el audiovisual nos muestran animales salvajes vivos y muertos que son comidos en su deceso. No obstante, tiene relación con la escultura que se encuentra en el suelo aludiendo a dichos restos o piel que deja una huella del ser muerto. Asimismo, el enfoque tomado recuerda a las batidas de caza mayor y su resultado final. Las fotografías de los animales en las que desaparece la figura aluden a la idea de trofeo. En la que dicha existencia del ser vivo es perseguida hasta su caza y se transforma en un objeto de poder, el trofeo. Volvemos a contemplar en este desarrollo plástico como la presencia y la representación del ser vivo y muerto, establece relación en las costumbres o en los significantes culturales del ser humano, como es la caza.

El tercer proyecto bajo el título *ACorpse* no ha sido desarrollado físicamente por cuestiones económicas. Aun así, dicho trabajo se compone de una escultura interactiva en

movimiento, transportando una serie de fotografías de animales vivos en diferentes situaciones y ubicaciones. Este proyecto alude a la idea de la industria alimenticia en la que los animales son transportados en estructuras mecánicas para un posterior fin, su muerte. Finalmente, entra en juego también el espectador ya que para visualizar dichas imágenes tiene que entrar en la sala de exposición. Esto genera que se active la estructura mecánica y se ponga en movimiento. Lo que alude a que la presencia del ser humano en relación con el animal, le empuja hacia una constante transformación fugaz de cada nueva imagen.

El cuarto proyecto con el título *Animaleska* usa como técnica la fotografía y la luz-sombra sobre lienzo. Desarrolla la relación existente entre el perro y el humano, el vínculo que establece con los animales domésticos más próximos. Dicho proyecto responde a la idea de homenaje cuando un compañero de vida como es el perro muere. Mediante la luz que atraviesa un fotolito se proyecta una serie de sombras en un lienzo en blanco que sustenta un collar de perro. Estaríamos hablando de un homenaje que alude a los cementerios de animales que existen donde la imagen del ser como recurso genera diferentes estados de iconicidad vivos y muertos.

Finalmente, como hemos podido comprobar en todos estos proyectos, el animal ha sido usado como recurso y proceso creador en la que su forma no ha sido envilecida, ni ha sido necesaria su muerte real para realizar dichas propuestas. En cambio, hemos investigado y analizado plásticamente diferentes formas de gestionar el ser muerto dentro del Arte Contemporáneo y sus diferentes estados de iconicidad vivo, muerto y putrefacto. Dando lugar a una nueva retórica de la imagen del animal muerto.

7.1.3. CONCLUSIONES A LA HIPÓTESIS

La exploración sobre la elaboración del animal como recurso y proceso de creación en la sociedad, llevado a cabo por medio de discursos de la muerte, establece una confirmación de la hipótesis central del inicio de la investigación artística empleada. Repensar como gestionar plásticamente al animal muerto, sin caer en el cuerpo degradado. Lo que provoca en el Arte una nueva definición que pasa por estos devenires animales.

En este desarrollo sobre el ser muerto como recurso y proceso creador en el Arte Contemporáneo, se entiende la hegemonía del discurso sobre la acción y efecto de matar animales. Donde los artistas y espectadores toman postura ante una negación y un rechazo consciente y emocional. En el que se divide en tres enfoques plásticos o procesos creadores: la muerte en directo del animal en la galería, la muerte del animal registrada en vídeo o film y

la presentación del animal muerto. Este escenario general, fuera y dentro en este contexto del Arte Contemporáneo, corrobora la centralidad del animal muerto como recurso y proceso de creación como fenómeno social, cultural y ético. Que debemos repensar y rehacer en una nueva retórica del animal muerto en el Arte. El aporte que recoge esta investigación acerca del tema investigado resulta ser una nueva forma de gestionar plásticamente la imagen del animal. Fomentándolo no solo como recurso para hablar del mismo. Sino también como proceso creador en el que vincular su fase final, la muerte, desde diferentes tratamientos artísticos sin envilecer dicha imagen del animal. No obstante, dicha investigación nos aporta dentro del Arte un nuevo contexto clasificador plástico generando tres enfoques nuevos, explicados previamente.

En definitiva, esta tendencia de la imagen actual se desplaza hacia la agresividad y la violencia contenida, como respuesta -reflejo de la sociedad. Sin embargo la transformación del animal a la que hacemos alusión, representa la tendencia del Arte actual por la agregación voraz de contenido. Dichas imágenes informan sobre la constante metamorfosis de la manipulación del animal. Convirtiéndolo en objeto de experimentación, respecto al territorio y al contexto donde se encuentre. Podríamos decir que el Arte Contemporáneo pudiera no solo haber perdido la oportunidad de comprometerse con lo actual, de mantener discusiones sobre los animales de una manera crítica. Sino también podría traicionar una vez más a los seres vivos *usándolos*, en vez de tratar de entenderlos desde nuevas y diferentes perspectivas y procesos de creación.

7.1.4. CONCLUSIONES A LA METODOLOGÍA

La metodología de esta tesis doctoral se encuentra vinculada a la “creación como investigación” dentro del programa de doctorado de la UPV/EHU. Su desarrollo como hemos podido comprobar nos ha permitido generar la propia práctica artística. Fomentando la reflexión y el discurso constructivo teniendo en cuenta aspectos conceptuales desde una nueva re-contextualización y llegando a nuevas creaciones artísticas del animal muerto.

Asimismo, dicha investigación teórica-plástica ha desarrollado una búsqueda de bibliografía respecto al ser vivo en el Arte. Que ha dado lugar a una recopilación y clasificación de fuentes específicas. Esto nos ha permitido el análisis de estudio teórico de conceptos y obras de Arte donde el animal es usado como recurso y proceso de creación.

Por último, dicha metodología ha sido enfocada de manera abierta y dispuesta a replantear nuevas maneras de hacer generando la posibilidad de cambios. Lo que nos ha permitido en las diferentes fases del proceso creador (preparación/incubación/iluminación/verificación) hacer

un análisis de los elementos en relación al animal muerto en el Arte Contemporáneo. Generando un marco teórico que da lugar a nuevos aspectos conceptuales respecto al animal desembocando en una experimentación plástica con cuatro proyectos artísticos personales. Donde la nueva imagen retórica del animal surge en cada una de las piezas que compone cada instalación escultórica.

7.1.5. CONCLUSIONES A LOS CONTENIDOS CAPITULARES

Las conclusiones a los contenidos capitulares de esta investigación se han articulado en nueve capítulos. En el *capítulo 1* muestra la introducción nos ha permitido desglosar tanto los objetivos, metodología, hipótesis y el contenido capítular llegando a estructurar todo el desarrollo posterior de la tesis doctoral.

En el *capítulo 2* recoge el estado de la cuestión de la idea del animal como símbolo y significación social. Dicho apartado nos ha permitido estructurar teóricamente los diferentes aspectos conceptuales respecto al animal como recurso y proceso de creación previos a dicha investigación.

En el *capítulo 3* trata sobre la imagen del animal en el Arte Contemporáneo. Este punto nos ha dado una amplia visión sobre la imagen, el icono, el símbolo y la imagen mental del animal. Donde la representación y la presentación artística han dado lugar a procesos de creación diferentes. El aspecto conceptual de la desterritorialización ha servido como cambio en la presentación del animal vivo en la galería, como también para nuevas formas artísticas contemporáneas de vida y muerte animal.

En el *capítulo 4* desarrolla la muerte como recurso y proceso de creación en el Arte Contemporáneo. Lo cual, hemos obtenido tres clasificaciones en el proceso creador sobre la imagen del animal muerto. Por un lado, la muerte en directo del animal en la galería. Por otro el animal muerto como registro (film y vídeo). Y por último, la presentación del animal muerto en la galería. Este proceso creador ha generado una deformación de la forma del animal, haciendo uso de la taxidermia realista y chapucera como recurso, convirtiendo al animal en algo envilecido, el despojo.

En el *capítulo 5* muestra la nueva retórica de la imagen del animal muerto en el Arte Contemporáneo. Hemos comprobado como el aspecto conceptual de la muerte es un signo de negación y rechazo por el propio ser humano. A su vez, como dentro del Arte la audiencia reacciona ante tal muerte del animal. Siendo un nuevo foco para repensar en nuevos procesos

de creación de la imagen del animal muerto gestionando así el discurso plástico y teórico en el animal transformado.

En el *capítulo 6* trata el animal como recurso y proceso de creación personal. En su desarrollo hemos llegado a la conclusión con ayuda de ciertos aspectos conceptuales (ser/huella /tiempo) que son elementales a la hora de crear cada nueva imagen retórica del animal muerto. Como conclusión, se han desarrollado plásticamente cuatro proyectos artísticos personales formados con instalaciones escultóricas y diferentes recursos empleados, creando así nuevas imágenes del ser muerto y nuevos significados.

En el *capítulo 7* recoge las conclusiones que se han ido otorgando en la búsqueda de la Tesis Doctoral. Lo que nos ayuda a unificar todas las conclusiones obtenidas de dicha investigación. Entrando en un diálogo artístico y con cierto halo de moralidad ante la imagen del animal como lo *otro* que nos ha suministrado su imagen en la Historia del ser humano. Llegando a adquirir relevancia en un futuro no muy lejano.

En el *capítulo 8* muestra las referencias de bibliográficas utilizadas, tanto capitularmente como específicamente. Lo que nos permite llegar a la conclusión de una clasificación ordenada en la búsqueda de estudio del animal en el Arte.

En el *capítulo 9* consta del índice de ilustraciones capitulares y el índice de las imágenes personales. Esta ordenación nos ayuda a concluir en una búsqueda determinada de cada imagen que se encuentra en la tesis doctoral.

7.1.6. PROSPECTIVA

En cuanto a la prospectiva de esta tesis doctoral puede dar lugar a otras investigaciones y procesos de creación. Tales como recopilación de todas las obras de Arte donde aparezca la imagen del animal. También investigar sobre especies de animales concretos en Arte y su utilización como recurso y proceso de creación. O también investigar sobre un artista determinado que haga uso de la imagen del animal en su trayectoria artística. Finalmente, como podemos comprobar pueden surgir nuevas investigaciones donde el animal sea protagonista como recurso o proceso creador para al Arte.

7.2. DISEMINACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

7.2.1. CONFERENCIAS

LA IMAGEN DEL ANIMAL: UNA APROXIMACIÓN DE DECESO A TRAVÉS DE LO ABYECTO Biblioteca Municipal Elena Soriano, Suances, Cantabria, el 19 de febrero del 2019, de 18.00 a 20.00 horas.

7.2.2. CONGRESOS

JORNADAS SOBRE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA ANIAV (Asociación Nacional de Investigación en Artes Visuales). Valencia, 13 de diciembre del 2016.

I JORNADAS MARCA CULTURA Y TERRITORIO Pecca y Artekale, Santander, 15, 16 y 17 de marzo del 2017.

I JORNADAS ESCRIBIR DE ARTE Facultad de Bellas Artes de UPV/EHU, Leioa, 24 de octubre del 2016.

VI JORNADAS DOCTORALES UCLM- LA IMAGEN DEL ANIMAL: UNA APROXIMACIÓN DE DECESO A TRAVÉS DE LO ABYECTO Campus de la fábrica de Armas de Toledo, 18 de octubre del 2016.

I ENCUENTRO DE PENSAMIENTO Y ACCIÓN ANIMALISTA La casa Encendida de Madrid, 13,14 y 15 de mayo del 2016.

I JORNADAS DOCTORALES UPV-EHU- LA HUELLA COMO RELATO DEL SER(ES) Facultad de Bellas Artes de UPV/EHU, Leioa 12 de julio del 2016.

SIMPOSIO ENTRE LA ESCUCHA Y EL RUIDO Bizkaia Aretoa, Bilbao, 22 y 23 de abril del 2015.

SIMPOSIO INVESTIGACIÓN EN ARTE CONTEMPORÁNEO: CANALES Y PROYECTOS Bizkaia Aretoa, Bilbao, 27 y 28 de noviembre del 2014.

JORNADA LABORATORIO DE LUZ: PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO INVESTIGACIÓN Facultad de Bellas Artes de UPV/EHU, Leioa 22 de abril del 2013.

7.2.3. EXPOSICIONES

B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL y VS-VERSUS Centro Cultural de Quijano, Renedo de Piélagos, Cantabria, 5 al 16 de marzo del 2018.

B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL Sala Velarde, Biblioteca Municipal Elena Soriano, Suances, Cantabria, 6 al 30 de junio 2017.

IX CERTAMEN DE CREACIÓN UNIVERSITARIA ANDALUZA- CONTEMPORARTE: B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL Universidad de Huelva y Universidades públicas andaluzas, 7 de julio del 2017.

SUSPENDED2 Factoría de Arte y Desarrollo, Centro Cultural Conde Duque, WE ARE FAIR2 Madrid, 20, 21 y 22 de octubre 2017.

MUESTRA DE LIBROS DE ARTISTA Museo San Telmo y Espacio Reflex en Donostia, 4, 5 y 6 de diciembre del 2015.

7.2.4. PUBLICACIONES

POSTER-G40: LA HUELLA COMO RELATO DEL SER(ES) I JORNADAS DOCTORALES UPV-EHU, Facultad de Bellas Artes de UPV/EHU, Leioa 12 de julio del 2016.

LA IMAGEN DEL ANIMAL: UNA APROXIMACIÓN DE DECESO A TRAVÉS DE LO ABYECTO FLAMANTES 4º Edición- Libro de artistas, 27 de octubre del 2016.p.66.

CALEUCHE ARMAR. DOI: 10.17459/arte.003 Copyright 2016-2017 ARMAR (Robert Waters, Marta Martín Hoces de la Guardia, Álvaro Aroca, Garazi Erdaide Cervigón, Rakel Gómez Vázquez), Marianela Concha, y los artistas. Publicación en página web del proyecto: http://www.armar.pro/caleuche_es.html

EXPOSICIÓN B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL Sala Velarde, Biblioteca Municipal Elena Soriano, Suances, Cantabria, 6 al 30 de junio 2017. Publicado periódico Alerta, Cantabria, 8 de junio del 2017,p.40.

CONTEMPORARTE COLECCIÓN 2017: B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL Universidad de Huelva y Universidades públicas andaluzas, 7 de julio del 2017.PP.23-23.

SUSPENDED2 Factoría de Arte y Desarrollo, Centro Cultural Conde Duque, WE ARE FAIR2, Madrid, 20, 21 Y 22 de octubre 2017. Catálogo WE ARE FAIR 2. P.21. [WEB] Recuperado el (07/06/2020) de <https://docplayer.es/94007478-20-22-octubre-2017-madrid.html>

B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL y VS-VERSUS Centro Cultural de Quijano, Renedo de Piélagos, Cantabria, 5 al 16 de marzo del 2018. [WEB] Recuperado el (13/03/2018) de <https://www.facebook.com/encuentros culturales2020/videos/1609980652421667>

7.2.5. OBRAS EN PERMANENCIA

CONTEMPORARTE COLECCIÓN 2017: B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL Universidad de Huelva y Universidades públicas andaluzas, 7 de julio del 2017.PP.23-23. Fig. 6.3. P.P.C. PERCEPCIÓN PIEL CRUDA (2015-16).

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 8.BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA..... | 253 |
| 8.1.Bibliografía específica..... | 253 |
| 8.1.1.Libros..... | 253 |
| 8.1.2.Artículos de revista en papel y en formato electrónico..... | 254 |
| 8.1.3.Páginas web..... | 255 |
| 8.1.4.Tesis doctorales..... | 255 |
| 8.1.5.Audiovisuales..... | 256 |
| 8.2.Bibliografía capitular..... | 256 |
| 8.2.1.Capítulo 1: Introducción..... | 256 |
| 8.2.2.Capítulo 2: Estado de la cuestión..... | 257 |
| 8.2.3.Capítulo 3: La imagen del animal en el Arte Contemporáneo..... | 262 |
| 8.2.4.Capítulo 4: La muerte como recurso y proceso de creación en el Arte Contemporáneo..... | 264 |
| 8.2.5.Capítulo 5: La nueva retórica de la imagen del animal muerto en el Arte Contemporáneo..... | 267 |
| 8.2.6.Capítulo 6: El animal como recurso y proceso de creación personal..... | 268 |

8. BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

8.1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

8.1.1. Libros

- ALOI, Giovanni. "Art & Animals" I.B.Tauris: London. 2012
- ALOI, Giovanni. "Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene". Universidad de Columbia: Nueva York. 2018.
- BAKER, Steve. "The Postmodern animal". Reaktion booksLTD: London. 2000.
- BERGER, John. "Modos de ver". Gustavo Gili: Barcelona.2016
- BORGES, Jorge L. "Manual de zoología fantástica. Un animal soñado por Kafka". Fondo de cultura Económica: México.1999.
- BROGLIO, Ron. "Surface Encounters. Thinking with animals and art". University of Minnesota: EE.UU. 2011.
- BURKERT, Walter. "Homo necans: Interpretaciones de ritos sacrificales y mitos de la antigua Grecia".Acantilado:Barcelona. 2013.pp.19-21-22-35.39-41-468.
- CARTMILL, Matt. "A View to a Death in the Morning: Hunting and Nature Through History: Nature of Hunting Through History". Universidad de HARVARD: EE.UU.1996
- CHARMAN, Andrew. RODRÍGUEZ PEREZ, M^a Luisa (trad.). "Me pregunto por qué: El dodo desapareció y otras preguntas sobre animales extinguidos y amenazados". Everest: España.1997
- DASTON, Lorraine & MITMAN, Gregg. "Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism". Universidad de Columbia: Nueva York.2006
- DE QUNICEY, Thomas. "Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes". La Guillotina: México. 2021.
- DERRIDA, Jacques. "El animal que luego estoy si(gui)endo". Trotta: Madrid. 2008.
- FUDGE, Erica. "Animal". Reaktion Books: London.2002.
- INGOLD, Tim. "The Appropriation of Nature: Essays on Human Ecology and Social Relations". Universidad de Manchester: Manchester. 1986
- LANE, Harlan. "El niño salvaje de Aveyron son Frith". Alianza: Madrid. 1989
- LOZANO, Fernando. "Los devoradores de hombres: el culto a Zeus Liceo y la licantropía en Arcadia". Universidad de Sevilla: España.2008
- LYELL, Charles. "Principles of Geology". John Murray: Londres.1834
- MARVIN, Garry. /WIBERT, Chris./ DONALD, Diana./ BAKER, Steve./ BURT, Jonathan./FUDGE, Erica/ MCKAY, Robert. y PALMER, Clare. "Killing Animals: The animal studies group". Universidad de Illinois: Chicago.2006.
- MAUCLAIR, Dominique. "Historia del circo: viaje extraordinario alrededor del mundo". Milenio: España.2003
- MUÑOZ, Juan. "La imagen del Animal. Arte Prehistórico y Arte Contemporáneo". Caja de Ahorros y Monte de Piedad: Madrid. 1984.
- ORTEGA Y GASSET, José. "La Caza y Los Toros". Austral: Madrid.1962
- RAULFF, Ulrich. "Adiós al caballo, Historia de una separación". Taurus: Barcelona.2018.
- RIECHMANN, Jorge."Ética Ecológica: Propuestas para una reorientación". Nordan Comunidad: Uruguay.2004.
- RIECHMANN, Jorge. "Un mundo vulnerable: Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia". La catarata: Madrid. 2005
- SAUVAGNERGUES, Anne. "Deleuze, del animal al Arte". Amorrortu: Buenos Aires. 2006.
- SERPELL, James A. "In the Company of Animals: A Study of Human-Animal Relationships". Anto: Cambridge.1996
- SOBER, Elliott. "Reconstructing the Past: Parsimony, Evolution, and Inference".Bradford Book: Cambridge.1991
- STRAUSS, Leo. "Naturaleza, Cultura y Sociedad: Las estructuras elementales del parentesco". Paidós: España.1981.
- WALLAS, Graham. "The art of thought". Solis Press: Reino Unido. 2014. Pp. 1-202.

8.1.2. Artículos de revista en papel y en formato electrónico

- ALBELDA, José. y PISANO, Serena. “Bioarte: Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica”. Revista Arte y Políticas de la Identidad Vol.10. Universidad de Murcia. 2014. pp.113-134. Recuperado el (26/04/2018) de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/219221>
- ARTSPACE. “Como Noé cazando los animales que salvó en el arca: Mark Dion sobre las contradicciones del ambientalismo.” (2017) Recuperado el (20/06/2017) de https://www.artspace.com/magazine/news_events/book_report/mark-dion-54848
- BONILLA, Geiner. “Perro y un polémico arte”. Revista La Prensa: Brasil. 2008. Recuperado el (25/05/2019) de <http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2007/octubre/05/noticias/revista/219438.shtml>
- BRITISH BROADCASTING CORPORATION. (19/04/2003). “Liquidising goldfish ‘not a crime’”. BBC News. Recuperado el (12/06/2017) de <http://news.bbc.co.uk/1/3040891.stm>
- CAPITOL NEWS COMPANY. “PETA miffed at President Obama fly execution”. Recuperado el (18/06/2009) de [Http://www.reuters.com/article/idUSTRE55H4Z220090618](http://www.reuters.com/article/idUSTRE55H4Z220090618).
- CECILIA GÓMEZ, Jesús Ángel. “Especies cinegéticas españolas: descripción, modalidades de caza y trofeos”. Revista Agricultura y Sociedad, N°58. 1991
- CÉSAR DACHARY, Alfredo A. “ZOO: de los animales al hombre, la historia de los zoológicos”. [Art.] Recuperado el (01-08-2016) de <https://alfredocesardachary.com/de-los-animales-al-hombre-la-historia-de-los-zoologicos/>
- COE, Sue. “En conversación con Sue Coe”. Revista Antennae 5: La muerte de los Animales. 2008. Pp.54-59. Recuperado el (26/04/2018) de <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>
- CORTINA, Adela. “El valor de los animales, la dignidad de los humanos”. Revista Claves de razón práctica: España, N°251, 2017.
- DELAVIGNE, Anne-Éléne, BOUDIER, Valérie. “La representación de la cabeza de cerdo como “Trofeo”: miradas entre la historia del arte y la antropología visual”. Revista de Humanidades: Studium, N°15. 2009.
- EIKASIA. “Declaración universal de los derechos del animal”. Revista de filosofía, N°11. 2007 Recuperado el (20/11/2019) de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2315655>
- FERNÁNDEZ CALVO, Iñaki. “ZOOS. ¿Tienen sentido los parques zoológicos en nuestro tiempo?”. Revista: Biología, conocer y conservar la naturaleza, N°7. 1997.
- FUNDACIÓN SETBA. El Taxidermista. 2013. Recuperado el (18/03/2018) de <https://www.fundaciosetba.org/es/el-taxidermista-en-btv-ciutat-vella/>
- GIONI, Massimiliano. (01/09/2007). “Donde las cosas salvajes son animals”. Londres: Museo Tate Modern. Revista: Donde viven los monstrous. Etc N°11. Recuperado el (18/03/2020) de <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-11-autumn-2007/where-wild-things-are>
- KARINA, Anna. (2007). “Marco Evaristti and the Open Work”. Recuperado el (01/02/2008) de <http://www.evaristti.com/defaultF.html>. Revista Antennae 5: La muerte de los Animales. 2008. Pp.30-42. Recuperado el (26/04/2018) de <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>
- KOLBERT, Elizabeth. “Proteger: El futuro de los zoos”. Revista: National Geographic, Vol 33, N°5. 2013.
- KRISTIN, Sarah. “Maurizio Cattelan”. Revista artlinkart. 2018. Recuperado el (24/04/2019) de <http://www.artlinkart.com/en/article/overview/8fcdzwlq>
- LÓPEZ ALFOSÍN, Marcelo y SOL BUCETTO, María. “Las especies en peligro de extinción y los mecanismos para la recuperación y conservación de la biodiversidad: un estudio sobre la viabilidad de los mecanismos y las trabas burocráticas”. Revista: Facultad de derecho y ciencias políticas de la universidad de Buenos Aires, N°23. 2019.
- LÓPEZ, Santiago. “Cementerio de Animales”. Revista Cambio 16: España, N°2171. 2013
- MARZO, Jorge L. “El arte y el derecho animal, o cómo mutar la autonomía estética en competencia pública.” Revista La Maleta de Portbou: España. N° 32, 2018. pp. 75-81.
- POPE, Alexander. “Deportes Sanguinarios”. Revista Guardian N°61, 1936 (21/05/1713). The Prose Works of, Oxford: Oxford.
- RODRÍGUEZ, Héctor. “Animales en peligro de extinción”. Revista: National Geographic. Recuperado el (10/01/2020) de https://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/grandes-reportajes/animales-peligro-extincion_12536/1
- SAGOLS, Lizbeth. “La otra dimensión de los animales y la nueva cultura de Val Plumwood” Revista: Dilemata, N°24. 2017
- THORNTON, Alex, CLAYTON, Nicola y GRODZINSKI, Uri “Mentes animales: de la computación a la evolución”. [Art.] Publicado por The Royal Society. Recuperado el (5/12/2021) en <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3427558/>

- VARELO IBARRA, Paco. “Derechos animales: entrevista con el filósofo Peter Singer”. Revista: Integral, vive mejor en un mundo mejor, nº234.1999.
- VELAYOS, Carmen. “Ética animal. Animales reales en el arte o sobre los límites éticos de la capacidad creadora”. Revista de Bioética y Derecho: España, Nº10. 2007

8.1.3. Páginas web

- ALBARRACÍN, Pilar. (30/01/2018) “She Wolf” 2006. Recuperado el (08/06/2019) de <http://www.pilaralbarracin.com/fotografias/fotografias9.html>
- CANAL-SOLER, Jordi. “Los leones devoradores de hombres de Tsavo”. [web] Historia National Geographic. Recuperado el (16/01/2018) de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/leones-devoradores-hombres-tsavo_12272/1
- DAVID WINTON (GALERÍA BELL) Y UNIVERSIDAD DE BROWN. “*Exhibition and symposium: Dead Animals, or the curious occurrence of taxidermy in contemporary art*”. Providence, EE.UU. (23/01/2016 a 27/03/2016). Recuperado el (24/05/2018) de <https://www.brown.edu/campus-life/arts/bell-gallery/exhibitions/dead-animals-or-curious-occurrence-taxidermy-contemporary-art>
- GARCIA, Ana. “Stop finning: La campaña para frenar la matanza de tiburones: sin ellos el mar no sobrevivirá” Niusdiario: Madrid. 18/07/2020. Recuperado el (12/08/2020) de https://www.niusdiario.es/sociedad/medio-ambiente/stop-finning-campana-frenar-matanza-tiburones-sin-ellos-mar-no-sobrevivira_18_2979645253.html
- GARMENDIA, Aitor. “Dentro del matadero: una investigación sobre la matanza industrial de animales en España”. [Blog]. El caballo de Nietzsche. Recuperado el (20/12/2018) de https://www.eldiario.es/caballodenietzsche/Dentro-matadero-investigacion-mataderos-espanol_6_848025205.html
- GRAHAM, Jorie. “Gilles Deleuze. A de Animal”. [Blog] Recuperado el (13/12/2015) de <https://blogdeleslobes.com/2015/12/13/gilles-deleuze-a-de-animal/>
- HIRST, Damian. (2/02/2018) “A Thousand Years” 1990. Recuperado el (06/06/2019) de <http://www.damienhirst.com/>
- KAC, Eduardo. (s.f.) “Kav” Recuperado el (18/02/2018) de <https://www.ekac.org/index.html>
- KOZYRA, Katarzyna. “Carrying buckets, trotting like pigs.” (1992).pp.27-28 Recuperado el (08/02/2018) de <http://www.katarzynakozyra.com.pl/>
- MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL. “Grupo SEMEFO”. 1974. Recuperado el (22/03/2019) de <http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/grupo-semefo#art121>
- PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL MEDIO AMBIENTE. “Objetivos de desarrollo sostenible”. 2016. [Web]. Naciones Unidas. Recuperado el (04/01/2021) de <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/biodiversity/>
- THE HARRISON STUDIO. “Portable Fish Farm”. 1971. Recuperado el (18/03/2020) de <http://theharrisonstudio.net/portable-fish-farm-survival-piece-3-1971>
- TOLEDANO, Ruth y LÓPEZ, Concha. “El caballo de Nietzsche”. [Blog]. Recuperado el (11/03/2014) de https://www.eldiario.es/caballodenietzsche/caballo-Nietzsche_6_237686248.html
- VARGAS, Guillermo. “La Exposición Nº 1” (2007), Recuperado el (20/05/2019) de <https://colectivo307.wordpress.com/2010/03/09/repudio-total-a-guillermo-habacuc-vargas/>

8.1.4. Tesis doctorales

- ALCOLEA, Carmela. “La potencialidad creativa de la piel animal: arteculp, arte y tradición en el proceso de transculturación del territorio rural español a partir de 1950”. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid: España. 2019.
- ALONSO, Gabriel. “Híbridos zoomorfos y antropomorfos: de la tradición grotesca al arte contemporáneo”. Universidad Politécnica de Valencia: España.1998.
- BARGÓN, Marina. “Del mundo mineral al mundo animal: Wolf Vostell y la utilización de la naturaleza en obras de arte intermedia”. [Tesis Doctorales]. Universidad de Extremadura: España. 2019.
- BENÍTEZ, Laura. “Bioarte. Una estética de la desorganización”. Universidad Autónoma de Barcelona: España. 2014.
- CABELLO, Sonia. “El animal como mediador en los discursos escultóricos actuales”. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid: España. 2016.
- CHACÓN, J. Francisco. “El despojo de la cosa inmueble”. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid: España. 2015.
- CORTES, Concepción. “Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal.” [Tesis Doctoral] Universidad autónoma de Madrid: España. 2015.

- GONZÁLEZ, Alvaro. “El biomorfismo en la pintura abstracta contemporánea”. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid: España. 2016.
- GONZÁLEZ, Enrique. “Pensar los animales en Jacques Derrida”. [Tesis Doctoral]. UNED: España. 2015.
- JIMÉNEZ, Ricardo. “¿De la muerte (de)negada a la muerte reivindicada? Análisis de la muerte en la sociedad española actual: muerte sufrida, muerte vivida y discursos sobre la muerte”. [Tesis Doctoral]. Universidad de Valladolid: España. 2012
- KASALOVÁ, Jana. “El legado de Beuys: la imagen del animal en el arte contemporáneo”. [Tesis Doctoral]. Universidad de Castilla-La Mancha: España. 2010.
- MARTÍN, Elisabet. “El arte transgresor de finales del siglo XX: de la provocación artística como última utopía”. [Tesis Doctoral]. Universidad de Málaga: España. 2015.
- RODRÍGUEZ, Federico. “El bestiario de Jacques Derrida. Estudio filosófico de su poética zoográfica”. [Tesis Doctoral]. Universidad de Sevilla: España. 2012.
- SALAMANCA, Oscar M. “Memoria del Goldfish: Presentación y representación del animal en el dibujo occidental de finales del siglo XX”. [Tesis Doctoral]. Universidad de Barcelona: España. 2006.
- TAMAYO, Carmen. “La imagen del animal en el arte y la psicología profunda”. [Tesis Doctoral]. Universidad de Caldas: Manizales-Colombia. 2017.

8.1.5. Audiovisuales

- DARNELL, Mikel. (presentador). “When Animals Attack”. [Serie de televisión] Fox Network: EE.UU. 1999
- El IMÁN y TELEVISIÓN S.A. (productora) y BORAU, José. L. (director). (1975). “Furtivos.” [Película] España.
- HITCHCOCK, Alfred [Productor-director]. “Psicosis”. [Película] EE.UU. 1960.
- VERNISSAGETV (09/11/2010). “Carsten Höller: SOMA at Hamburger Bahnhof, Berlin.” Recuperado el (26/07/2019) de <https://www.youtube.com/watch?v=KIMNTGR9W0o>

8.2. BIBLIOGRAFÍA CAPITULAR

8.2.1. CAPITULO 1. INTRODUCCIÓN

- BAKER, Steve. “The Postmodern animal”. Reaktion books LTD: London. 2000. pp.120-205.
- DEBORD, Guy. “La Sociedad del Espectáculo”. PRE-Textos: España. 2005. pp.62-84.
- DELEUZE, Gilles. “Diferencia y repetición”. Amorrortu: Buenos aires. 2002. p.231.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. “Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia”. PRE-Textos: España. 2005. pp.42-263.
- DERRIDA, Jacques. “El animal que luego estoy si(gui)endo”. Trotta: Madrid. 2008. pp.52-56.
- DESCARTES, René. “El Discurso del Método”. Akal: Madrid. 1989. p.47. (*Cogito ergo sum* traducido del latín *pienso, por lo tanto soy*).
- ECO, Umberto. “Obra Abierta”. Ariel: Barcelona, 1990. Pp.65-92.
- FOSTER, Hal. “El retorno de lo real: La vanguardia a finales del siglo”. Akal: España. 2001. pp.91-103.
- HEIDEGGER, Martin. “Ser y Tiempo”. Trotta: España. 2012. pp.130-380.
- KANT, Immanuel. “Antropología en sentido pragmático”. Alianza: España. 2004. p.25.
- LACAN, Jacques. “Escritos 1”. Siglo XXI: Argentina. 2005. pp.83-96
- LÉVINAS, Emmanuel. “De la existencia al existente”. Arena: Madrid. 2000. pp.54-60.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “El pensamiento salvaje”. FCE: México. 1964. pp.23-50.
- MORAZA, Juan Luis. “Corduras” España: De Lunar. 2008. pp.43-44.
- WALLAS, Graham. “The art of thought.” Solis Press: Reino Unido. 2014. Pp. 1-202.
- WHEELER, Wendy. “The Whole Creature: Complexity, Biosemiotics and the Evolution of Culture”. Lawrence & Wishart: London. 2006. pp.48-96.

8.2.2. CAPITULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Libros

- ALCOBERRO, Ramón. “Platón las respuestas más vigentes a las grandes preguntas sobre el conocimiento, la ética o la justicia”. RBA: Madrid. 2015.p.56.
- ALOI, Giovanni. “Art & Animals” I.B.Tauris: London. 2012.p.30.
- ARISTÓTELES. (Trad.) VARA DONANDO, José. “La historia de los animales”. AKAL: España.1990. Pp.255-330.
- BAKER, Steve. “The Postmodern animal”. Reaktion booksLTD: London. 2000. pp.106-120-132-205.
- BATAILLE, Georges. “El Erotismo”. Tusquets: Barcelona. 2005. Pp. 30 y 35.
- BATAILLE, Georges. “Teoría de la Religión”. Editorial Taurus: Madrid, 1981.pp. 55-103.
- BAUMGARTEN, Alexander G. “Reflexiones filosóficas acerca de la poesía”. Aguilar: Argentina. 1977. P.45.
- BAUMGARTEN, Alexander G. “Aesthetica”. G.Olms: Universidad de Iowa. 1970. Pp.202-426.
- BERGER, John. “Modos de ver”. Gustavo Gili: Barcelona.2016. P.126
- BERKELEY, George. “Tratado sobre los principios del conocimiento humano”. Gredos: Madrid. 1982-1990.p.74.
- BERNASCONI, Robert y WOOD, David. “La provocación de Levinas. Repensar al otro”. Routledge: Londres. 2002. Pp.126-145.
- BORGES, Jorge L. “Manual de zoología fantástica. Un animal soñado por Kafka”. Fondo de cultura Económica: México.1999. p.21
- BORGES, José Luis. “El libro de los seres imaginarios”. Destino: Barcelona. 2007.pp.23-248.
- BROGLIO, Ron. “Surface Encounters. Thinking with animals and art”. University of Minnesota: EE.UU. 2011.P.62.
- BURKERT, Walter. “Homo necans: Interpretaciones de ritos sacrificales y mitos de la antigua Grecia”.Acantilado: Barcelona. 2013. pp.19-21-22-35.39-41-468.
- CARLO, Giulio. “Renacimiento y Barroco: de Miguel Ángel a Tiepolo”. Akal: España. 1988. Pp.95-123-147-222.
- CARTMILL, Matt. “A View to a Death in the Morning: Hunting and Nature Through History: Nature of Hunting Through History”. Universidad de HARVARD: EE.UU.1996.pp.89-96
- CASSIRER, Ernst (Trad.) ÍMAZ, Eugenio. “Antropología Filosófica”. FCE:México. 2005. p.42
- CASSIRER, Ernst. “La filosofía de la ilustración” FCE: México.2013.pp.1-312.
- CASSIRER, Ernst. “La filosofía de las formas simbólicas II: El pensamiento mítico”. FCE: México.2013.pp.1-324.
- CASSIRER, Ernst. “Filosofía de las formas simbólicas III”.FCE:México.1998.pp.1-558.
- CHARMAN, Andrew. RODRÍGUEZ PEREZ, Mª Luisa (trad.). “Me pregunto por qué: El dodo desapareció y otras preguntas sobre animales extinguidos y amenazados”. Everest: España.1997. Pp.24-35.
- DASTON, Lorraine & MITMAN, Gregg. “Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism”. Universidad de Columbia: Nueva York.2006. Pp.57-69
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. “Kafka: Toward a Minor Literature y en A Thousand Plateaus”. Universidad de Minnesota: EE.UU. 1986.pp.85-103.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. “Rizoma: Introducción”. Pre-textos: Valencia. 1977.p.32
- DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Félix. “Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”. Pre-Textos: Valencia. 1997. p.67.
- DELGADO, Gerardo y SEVILLA, Soledad. “Joseph Beuys. Nueve acciones fotografiadas por Ute Klophaus”. Fundación Caja de Pensiones: Barcelona. 1985.
- DERRIDA, Jacques. “El animal que luego estoy si(gui)endo”. Trotta: Madrid. 2008, P.52.p.56.p.49.
- DESCARTES, René. “El discurso del Método” Akal: Madrid.1989.p.47
- DONALD, Diana. “Picturing Animals in Britain: c.1750-1850”. Yale University Press: Londres. 2007. Pp.60-61.
- ENGLÄNDER, Wiltraud.“Some Reflections by student of Animal behavior”. EBU: Inglaterra.1997.P.7
- FELDMAN, David H. “El proyecto Spectrum I, II y III”. Morata: España. 2001. pp. 1-264.
- FERNANDEZ DE MORATIN, Leandro. “Apuntaciones sueltas de Inglaterra”. Bruguera: Barcelona, 1984, pp.24-25.
- FERRY, Luc. “The New Ecological Order”. Universidad de Chicago: EE.UU. 1995. Pp.125-140.
- FOSTER, Hal., KRAUSS, Rosalind E., BOIS, Yve A., BUCHLOH, Benjamin H.D. “Arte desde 1900”. Akal: Madrid. 2006.
- FUNDACIÓN BOTÍN Y THE BRITISH MUSEUM, LONDRES. “El arte en la época de Altamira”. Fundación Botín: España. 2013. P.20.

- GARCIA, Miguel Ángel. “Altamira y otras cuevas de Cantabria”. Silex: España. 2012. Pp.97-105.
- GOMBRICH, Ernst H. “La historia del arte” Phaidon: España. 2013. Pp.200-867.
- GOMBRICH, Ernst H. “La imagen y el ojo”. Debate: Madrid. 2002. Pp.123-156.
- GOMPERTZ, Will. “¿Qué estás mirando?”. Taurus: Barcelona. 2012.
- GRUBER, Howard. “Darwin sobre el hombre un estudio psicológico de la creatividad”. Alianza: España. 1984. Pp. 1-368.
- GUILERA, Llorenç. “Anexo II. Principales métodos creativos. En Anatomía de la creatividad”. Fundit. Ecola de Disseny ESDi: Sabadell. 2011. Pp-145-232.
- GUMUCIO, Rafael. “Contra la inocencia, 5 ensayos”. Alquimia: Santiago de Chile.2016.p.38.
- GUSTAV JUNG, Carl. “El hombre y sus símbolos”. Paidós Ibérico: España.1995. P.59.
- HADAMARD, Jacques. “The mathematician’s mind: the psychology of invention in the mathematical field”. Princeton University Press: EE.UU. 1996. Pp.1-168.
- HARAWAY, Donna. “The companion Species, Manifiesto, Dogs, People and Significant Otherness”. Prickly Paradigm Press: Chicago. 2003. p.28.
- HARRIS, Marvin. “Antropología Cultural”. Alianza: Salamanca.1996.pp.1-656.p.391.
- HASLERUD, George M. “Transfer, memory, and creativity: after-learning as perceptual process”. University of Minnesota: EE.UU. 1972. Pp. 1- 214.
- HEIDEGGER, Martin. “Ser y Tiempo” Trotta: España. 2012. Pp.130-380.
- HEGEL, Georg W. “Lecciones sobre la estética”. Akal: España. 2007. p.86.
- HERRERO, Jesús. “Bestiario románico en España”. Calamo: Palencia.pp.83-106.
- HOMERO. “Ilíada IV”. Consejo Superior de Investigaciones Científicas: España. 2016.pp.302-315.
- INGOLD, Tim. “The Appropriation of Nature: Essays on Human Ecology and Social Relations”. Universidad de Manchester: Manchester. 1986.p.79.
- IRIGARAY, Luce. “Respirando con Luce Irigaray”. Bloomsbury: Reino Unido. 2013. Pp.130-146.
- IVINS, William M. “Impresiones y comunicación visual”. Universidad de Harvard: Cambridge, 1953.p.219.
- KANT, Immanuel. “Lecciones de Ética”. Crítica: Barcelona.1988.
- KOESTLER, Arthur. “The act of creation”. Hutchinson: Reino Unido. 1964. Pp. 1-751.
- KRIS, Ernst. “Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores”. Paidós: Buenos Aires. 1964. Pp. 1-182.
- KUBIE, Lawrence. “Psicoanálisis: aspectos prácticos y teóricos”. Paidós: España. 1966. Pp.1-145.
- KUSPIT, Donald. “El Fin del Arte”. Akal: Madrid. 2006.
- LANE, Harlan. “El niño salvaje de Aveyron son Frith”. Alianza: Madrid. 1989. P.64
- LARA MARTÍNEZ, María. “Historia del ser humano: de las ciudades-estado a la aldea global”. Centro de Estudios Financieros (CEF):Madrid.2018.pp.1-320.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “Naturaleza, Cultura y Sociedad: Las estructuras elementales del parentesco”. Paidós: España.1981.pp.23-35
- LÉVINAS, Emmanuel. (Trad.) HAND, Seán. “Libertad difícil: ensayos del Judaísmo”. Universidad de Johns Hopkins: Baltimore. 1974.Pp.151-153
- LÉVINAS, Emmanuel. “Nombre de un perro, o el derecho natural”. Lilmod: Buenos Aires. 2005. Pp.181-184.
- LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, Pedro. y GARCÍA FERNÁNDEZ, “Estela. Aristóteles Política”. Akal: Madrid, 2005, pp.135-140.p.155.p.206.
- LOZANO, Fernando. “Los devoradores de hombres: el culto a Zeus Liceo y la licantropía en Arcadia”. Universidad de Sevilla: España.2008. Pp. 83-93
- LYELL, Charles. “Principles of Geology”. John Murray: Londres.1834.p.50
- MARIANI, Nicola. “Los caballos de Kounellis”. Revista. Palabrería: Oviedo, Nº 1. 2011.pp.14-16.
- MARÍAS, Julián. “Historia de la Filosofía”. Alianza: España. 2016. pp. 1-480.p.44.
- MARVIN, Garry. /WIBERT, Chris./ DONALD, Diana./ BAKER, Steve./ BURT, Jonathan./FUDGE, Erica/ MCKAY, Robert. y PALMER, Clare. “Killing Animals: The animal studies group”. Universidad de Illinois: Chicago.2006. Pp.60-61. P.82
- MAUCLAIR, Dominique. “Historia del circo: viaje extraordinario alrededor del mundo”. Milenio: España.2003. Pp.48-63.
- MEDNICK, Sarnoff. “Aprendizaje”. Limusa: México. 1972. pp. 1-194.
- MILICUA, José y otros autores. “Enciclopedia: Historia universal del Arte”. Planeta: Barcelona. 10Vol. 1986.
- MONDOLFO, Rodolfo. “El pensamiento antiguo”. Losada: Buenos Aires.1969.p.230.
- MORALES, Sonia. “Moradas para la eternidad: La escultura funeraria gótica toledana”. Biblioteca Nueva: España.2013.pp.147-210.
- MORIN, Edgar. “El cine o el hombre imaginario”. Seix Barral: Barcelona .1956.Pp.32-33.

- MUÑOZ, Juan. “La imagen del Animal. Arte Prehistórico y Arte Contemporáneo”. Caja de Ahorros y Monte de Piedad: Madrid. 1984.
- MUÑOZ, María Teresa. “Jaulas y Trampas: escritos sobre arquitectura y arte 2000-2012”. Lampreave: España. 2013. Pp.147-153.
- ORTEGA Y GASSET, José. “La Caza y Los Toros”. Austral: Madrid.1962.pp.73-74.
- PALAU, Josep. “Picasso:1927-1939: del minotauro al Guernica”. Polígrafa: Barcelona. 2011.pp.156-222-226-230.
- PANOFSKY, Erwin. “Estudios sobre iconología” Alianza: Madrid, 2008.pp.46-48.
- PINKNEY, Jerry.“Las fábulas de Esopo”. Vicens-vives: Barcelona. 2014. Pp.22-45.
- REGAN, Tom. “En defensa de los derechos de los animales”. FCE: México. 2017. pp.312-332.
- RIECHMANN, Jorge.“Ética Ecológica: Propuestas para una reorientación”. Nordan Comunidad: Uruguay.2004. Pp. 135-143.
- RIECHMANN, Jorge. “Un mundo vulnerable: Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia”. La catarata: Madrid. 2005. P.46.
- RIEGL, Alois. “El culto moderno a los monumentos”. Antonio Machado: España.2017.pp.34-39.
- ROGERS, Carl. “El camino del ser”. Kairós: España. 2007. pp. 1-200.
- RUÍZ ZAMORA, Manuel. “Escritos sobre el post-arte: para una fenomenología de la muerte del arte en la cultura”. Universidad de Salamanca: España. 2014. Pp.36-57.
- SAUVAGNERGUES, Anne. “Deleuze, del animal al Arte”. Amorrortu: Buenos Aires. 2006. P.73
- SCHACHTEL, Ernest. “Metamorphosis: On the conflict of human development and the development of creativity”. Routledge: Reino Unido. 2001. Pp. 1-360.
- SCHLÖGL, Albert. “Herótodo”. Alderabán: Madrid,2000, pp.135-156.
- SERRANO, José Miguel y SANMARTIN, Joaquín. “Historia antigua del próximo oriente: Mesopotamia y Egipto”. Akal: España. 2003. Pp.116-156-205-235.
- SERPELL, James A. “In the Company of Animals: A Study of Human-Animal Relationships”. Anto: Cambridge.1996.p.93
- SINGER, Peter. “Liberación Animal”. Taurus: España. 2018. Pp.220-250.
- SOBER, Elliott. “Reconstructing the Past: Parsimony, Evolution, and Inference”.Bradford Book: Cambridge.1991. P.121
- STRAUSS, Leo. “Naturaleza, Cultura y Sociedad: Las estructuras elementales del parentesco”. Paidós: España.1981. pp23-50.
- UMBERTO, Eco. “Obra Abierta”. Ariel: Barcelona.1990. pp. 189-199. P.192.
- USCATECUBARRON, Jorge. “Fundamentos de estética y estética de la imagen”. Reus: Madrid, 1979,pp.105-200.
- VERCELLONE, Federico. “Estética del siglo XIX”. Antonio Machado: España. 2004. Pp.112-164.
- VIRILIO, Paul. “El accidente original”. Amorrortu: España.2009.p.36.
- VV.AA. “Antropología de la comunicación. Acción y efectos en la literatura y en los media”. Fragua: España. 2019. Pp.214-322.
- VV.AA. “Arte de las grandes civilizaciones clásicas: Grecia y Roma”. Universidad Ramón Areces: Madrid.2016. pp.145-220-251-263-292-310.
- WALLAS, Graham. “The art of thought.” Solis Press: Reino Unido. 2014. Pp. 1-202.
- WERTHEIMER, Max. “El pensamiento productivo”. Paidós: España. 1991. Pp.1-232.
- WOOD, Ramsay. “Kalila y Dimn: y Otras Fábulas del Panchatantra”. Acantilado:España. 2017.pp.312-356.

Recursos Digitales

- CANAL-SOLER, Jordi. “Los leones devoradores de hombres de Tsavo”. [web] Historia National Geographic. Recuperado el (16/01/2018) de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/leones-devoradores-hombres-tsavo_12272/1
- CABELLO, Sonia. “El animal como mediador en los discursos escultóricos actuales.” [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid, Madrid. (2015). Pp.7-266. Recuperado el (12/06/2020) de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=126604>
- CAPITOL NEWS COMPANY. “PETA miffed at President Obama fly execution”. Recuperado el (18/06/2009) de <http://www.reuters.com/article/idUSTRE55H4Z220090618>.
- CÉSAR DACHARY, Alfredo A. “ZOO: de los animales al hombre, la historia de los zoológicos”. [Art.] Recuperado el (01-08-2016) de <https://alfredocesardachary.com/de-los-animales-al-hombre-la-historia-de-los-zoologicos/>

- CORTÉS, Concepción. “Fundamentos biológico de la creación: Animales en el Arte y Arte Animal.” [Tesis doctoral] Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. (2015). Pp.17-553. Recuperado el (12/06/2020) de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/672482>
- DARNELL, Mikel. (presentador). “When Animals Attack”. [Serie de televisión] Fox Network: EE.UU.1999.
- “Estudia la Biblia: Estudio sobre la naturaleza del hombre”. [Blog]. Recuperado el (25/08/2016) de <https://estudialabiblia.co/2016/08/25/estudio-naturaleza-del-hombre/>
- FERRER, Esther. (09/06/1981). “Los caballos de la plaza San Marcos de Venecia pasean por el mundo su misteriosa historia.” [Web] El País. Recuperado el (04/01/2021) de https://elpais.com/diario/1981/06/09/cultura/360885610_850215.html
- FORD COPPOLA, Francis. “El padrino” (1972). Recuperado el (25/08/2020) de <https://clydecabanban.wordpress.com/2016/02/09/the-godfather-horses-head-response/>
- GARMENDIA, Aitor. “Dentro del matadero: una investigación sobre la matanza industrial de animales en España”. [Blog]. El caballo de Nietzsche. Recuperado el (20/12/2018) de https://www.eldiario.es/caballodenietzsche/Dentro-matadero-investigacion-mataderos-espanol_6_848025205.html
- GRAHAM, Jorie. “Gilles Deleuze. A de Animal”. [Blog] Recuperado el (13/12/2015) de <https://blogdelesllobes.com/2015/12/13/gilles-deleuze-a-de-animal/>
- HITCHCOCK, Alfred [Productor-director]. “Psicosis”. [Película] EE.UU.1960.
- KOKITA, Eric. (16/05/2019). “Jinete de Artemisión.” [Web] Historia del Arte: de la prehistoria a nuestros días. Recuperado el (04/01/2021) de <http://kokita-erihistoriadelararte.blogspot.com/2019/05/jinete-de-artemision.html>
- MANSFIELD, Richard S. y BUSSE, Thomas V. “Teorías del proceso creador: revisión y perspectiva”. Revista Dialnet, 18, 1984. Pp.47-57. Recuperado el (15/06/2020) de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=65908>
- PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL MEDIO AMBIENTE. “Objetivos de desarrollo sostenible”. 2016. [Web]. Naciones Unidas. Recuperado el (04/01/2021) de <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/biodiversity/>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: “AMUEBLAR: Diccionario de lengua española”, 23ª ed. 2014. Recuperado el (15/05/2019) en <https://dle.rae.es/amueblar?m=form>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: “DECORAR: Diccionario de lengua española”, 23ª ed. 2014. Recuperado el (15/05/2019) en <https://dle.rae.es/decorar?m=form>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: “ESPECTÁCULO: Diccionario de lengua española”, 23ª ed. 2014. Recuperado el (15/05/2019) en <https://dle.rae.es/espect%C3%A1culo>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: “TRAMPA: Diccionario de lengua española”, 23ª ed. 2014. Recuperado el (15/05/2019) en <https://dle.rae.es/?w=trampa>
- RILEY, Duque “Fly by Night” 2018. [Web] Recuperado el (28/08/2020) de <http://www.dukeriley.info/fly-by-night-1> Fig.2.25. *Fly by Night* (2018) Duque Riley.
- RODRÍGUEZ, Héctor. “Animales en peligro de extinción”. Revista: National Geographic. Recuperado el (12/02/2021) de https://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/grandes-reportajes/animales-peligro-extincion_12536/1
- RUIZA, María, FERNÁNDEZ, Tomás. y TAMARO, Elena. “Biografía de Carlos Saura. En biografías y Vidas”. La enciclopedia biográfica en línea: Barcelona. 2004. Recuperado el (16/05/2019) de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/saura_carlos.htm
- SAURA, Carlos. “Cartel de la película La Caza”. (1966). Recuperado el (25/08/2020) de https://www.eldiario.es/cultura/cine/caza-aniversario-saura-censura_0_575342723.html
- SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER. “Andreas Siekmann” 2007. Recuperado el (24/08/2020) de <http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/kuenstler/siekmann/index.html>
- SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER. “Mike Kelley” 2007. Recuperado el (24/08/2020) de <http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/kuenstler/kelley/index.html>
- THORNTON, Alex, CLAYTON, Nicola y GRODZINSKI, Uri “Mentes animales: de la computación a la evolución”. [Art.] Publicado por The Royal Society. Recuperado el (5/12/2021) en <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3427558/>
- TOLEDANO, Ruth y LÓPEZ, Concha. “El caballo de Nietzsche”. [Blog]. Recuperado el (11/03/2014) de https://www.eldiario.es/caballodenietzsche/caballo-Nietzsche_6_237686248.html
- “Torah Class. Génesis 3, capítulo 3 y 4.” [Web]. Recuperado el (25/08/2016) de <https://www.torahclass.com/genesis-en-espanol/2035-genesis-leccion-04-capitulo-3-y-4>
- WATNE, Davin. “Life is a collasion” 2008. [web]. Recuperado el (24/08/2020) de <http://www.davinwatne.com/>

- WEGMAN, Wegman. (2020). “William Wegman” [Web]. Recuperado el (15/02/2020) de <https://williamwegman.com/>

Artículos

- APARISI MIRALLES, Ángela. “La declaración universal de los derechos humanos”. Revista: Nuestro Tiempo, N°609. 2005. Pp.105-109.
- ARDANAZ, Basilio. “Citas con la naturaleza: el bisonte americano, el rey de las llanuras”. Revista: Aire libre, N°187. 2009. pp.72-73.
- BALBONA, Guillermo. “El espectáculo de la cultura y la cultura del Espectáculo”. Revista cultural de Santander: Quorum, N°2. 2007. pp.11-13.
- CÁCERES, Pedro. “Un siglo sin la paloma migratoria americana”. Revista: Aves y Naturaleza, N°16. 2014. pp.8-9.
- CECILIA GÓMEZ, Jesús Ángel. “Especies cinegéticas españolas: descripción, modalidades de caza y trofeos”. Revista Agricultura y Sociedad, N°58. 1991. pp.53-80.
- CENSI, Rinaldo. “Les glaneurs et la glaneuse: di Agnés Varda”. Revista: Cineforum, N°396. 2000. P.39.
- CIXOUS, Hélène. “Nosotros en suma. Lectora”, N°12, 2006, pp.33-44. ISSN: 1136-5781 D.L. 395-1995.
- CORTINA, Adela. “El valor de los animales, la dignidad de los humanos”. Revista Claves de razón práctica: España, N°251, 2017. pp.12-19
- DELAVIGNE, Anne-Éléne, BOUDIER, Valérie. “La representación de la cabeza de cerdo como “Trofeo”: miradas entre la historia del arte y la antropología visual”. Revista de Humanidades: Studium, N°15. 2009. pp.141-163.
- DE ZULUETA, Julián. “La conservación del oso pardo en Asturias. Revista: La conservación del oso pardo en Europa: un reto de cara al siglo XXI”. 2000. Pp.133-138. ISBN 84-931561-0-8.
- EIKASIA. “Declaración universal de los derechos del animal”. Revista de filosofía, N°11. 2007. Pp.105-110.
- FALLAS LÓPEZ, Luis A. “De la tecné: en Platón y Aristóteles”. Revista de humanidades: Folios. N°10, 1999, pp.1-23.
- FERNÁNDEZ CALVO, Iñaki. “ZOOS. ¿Tienen sentido los parques zoológicos en nuestro tiempo?”. Revista: Biología, conocer y conservar la naturaleza, N°7. 1997. pp. 64-73.
- GARAYOA, Begoña. “La trampa”. Revista cultural: Turia, N°103, 2012. pp.75-80.
- HARO CORTES, Marta. “Aristóteles, los sabios judíos y Salomón en una colección de sentencias inédita, Palabras breves: dichos de sabios”. Revista de filología española. Tomo 88, Fasc.1, 2008. pp.37-66.
- KOLBERT, Elizabeth. “Proteger: El futuro de los zoos”. Revista: National Geographic, Vol 33, N°5. 2013. Pp.84-105.
- KRIEGER, Peter. “El derecho de las investigaciones estéticas: nuevas exigencias para la Historia del Arte”. Revista Anales del instituto de investigaciones estéticas, N°78, 2001. Pp.203-212.
- LÓPEZ ALFOSÍN, Marcelo y SOL BUCETTO, María. “Las especies en peligro de extinción y los mecanismos para la recuperación y conservación de la biodiversidad: un estudio sobre la viabilidad de los mecanismos y las trabas burocráticas”. Revista: Facultad de derecho y ciencias políticas de la universidad de Buenos Aires, N°23. 2019. pp.297-324.
- LÓPEZ DE ARENOSA DÍAZ, Encarnación. “El Arte y su recepción”. Revista de educación y humanidades: Dédica. N°6, 2014. pp.37-55.
- LÓPEZ, Marcelo y SOL, María. “Las especies en peligro de extinción y los mecanismo para la recuperación y conservación de la biodiversidad: un estudio sobre la viabilidad de los mecanismos y las trabas burocráticas”. Revista Lex: Facultad de Derecho y Ciencia Político de la Universidad Alas Peruanas, N°23, Vol.17. 2019. pp.297-324.
- MAC DONALD, Ruth K. “Asociación de literatura infantil trimestral”. Volumen 10, N°4, 1986, pp. 185-187.
- MUÑOZ, MªTeresa. “Tres trampas: Deleuze, Oteiza, Steinberg”. Revista Circo: España, N°185. 2013. pp.1-10.
- POPE, Alexander. “Deportes Sanguinarios”. Revista Guardian N°61, 1936 (21/05/1713). The Prose Works of, Oxford: Oxford.
- PRADIER SEBASTIÁN, Adrián. “¿Qué es un espectáculo?”. Revista de filosofía: Factótum, N°10. 2013. pp.1-22.
- SAGOLS, Lizbeth. “La otra dimensión de los animales y la nueva cultura de Val Plumwood” Revista: Dilemata, N°24. 2017. Pp.235-246.

- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Manuel. “El significado pragmático de la crítica del gusto en las primeras lecciones de antropología de Kant”. Revista sobre las perspectivas de la vida humana. 2011. Pp.169-178.
- VARELO IBARRA, Paco. “Derechos animales: entrevista con el filósofo Peter Singer”. Revista: Integral, vive mejor en un mundo mejor, nº234.1999. Pp.32-33.
- VELAYOS, Carmen. “Ética animal. Animales reales en el arte o sobre los límites éticos de la capacidad creadora”. Revista de Bioética y Derecho: España, Nº10. 2007.pp. 24-38.p.26

8.2.3. CAPÍTULO 3. LA IMAGEN DEL ANIMAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Libros

- ACASO, María. “El lenguaje visual”. Paidós: Barcelona. 2006.pp.23-31-32-33-34.
- ALOI, Giovanni. “Art & Animals” I.B.Tauris: London. 2012.pp.1-192.
- BAKER, Steve. “The Postmodern animal”. Reaktion booksLTD: London. 2000.pp.1-208.
- BAUMGARTEN, Alexander G. “Aesthetica”. G.Olms: Universidad de Iowa. 1970. Pp.202-426.
- BAUMGARTEN, Alexander G. “Reflexiones filosóficas acerca de la poesía”. Aguilar: Argentina. 1977. P.45.
- BELLUCCI, Francesco. “Escritos seleccionados sobre semiótica de Charles Sanders Peirce (1894-1912)”. De Gruyter Mouton: Inglaterra.2020. pp.1-333.
- BERGER, John. “Modos de ver”. Gustavo Gili: España. 2016.pp.1-168.
- BERKELEY, George. “Tratado sobre los principios del conocimiento humano” .Gredos: Madrid. 1982-1990.p.74.
- BORGES, Jorge L. “Manual de zoología fantástica. Un animal soñado por Kafka”. Fondo de cultura Económica: México.1999. p.21
- BOZAL, Valeriano. “Mímesis: las imágenes y las cosas”. Visor: Madrid, 1987, p. 166.
- BROGLIO, Ron. “Surface Encounters. Thinking with animals and art”. University of Minnesota: EE.UU. 2011.pp.1-176.P.62.
- BUTLER, Samuel. “Erewhon: o al otro lado de las montañas”. Akal: España. 2012.p.103.
- DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Félix. “Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”. Pre-Textos: Valencia. 1997. p.67.
- DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Félix. “Rizoma: Introducción”. Pre-textos:Valencia.1977.pp.1-64.
- DELGADO, Gerardo. y SEVILLA, Soledad. “Joseph Beuys. Nueve acciones fotografiadas por Ute Klophaus”. Fundación Caja de Pensiones: Barcelona. 1985.pp.1-46.
- DE SAUSSURE, Ferdinand. “Curso de lingüística general”. Akal: España. 1991. Pp.1-320.
- DUFRENNE, Mikel “Fenomenología de la experiencia estética” Universidad de Valencia: España. 2018. Pp.230-421.
- ECO, Umberto. “Obra Abierta”. Ariel: Barcelona, 1990. P.192.
- FERNANDEZ DE MORATIN, Leandro. “Apuntaciones sueltas de Inglaterra” .Bruguera: Barcelona, 1984, pp.24-25.
- FOSTER, Hal., KRAUSS, Rosalind E., BOIS, Yve A., BUCHLOH, Benjamin H.D. “Arte desde 1900”. Akal: Madrid. 2006.pp.1-704.
- GAUTHIER, Guy. “Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido”. Cátedra: España. 1996. P.58.
- GIBSON, James J. “Percepción del mundo visual” Infinito: Buenos Aires. 1974. Pp.1-47-79-319.
- GOMBRICH, Ernst H. “La imagen y el ojo”. Debate: Madrid. 2002. Pp.123-156.
- GOMBRICH, Ernst H. “La historia del arte” Phaidon : España. 2013. Pp.200-867.
- GOMPERTZ, Will. “¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos”. Taurus: Barcelona. 2012.pp.1-480.
- GOODMAN, Nelson. “¿Hay imágenes en la mente? En imagen y conocimiento”. Crítica-Grijalbo: Barcelona. 1994.p.108.
- GOODMAN, Nelson. “Manera de hacer mundos”. Visor: Madrid. 1990. pp. 5-8-131-171.
- GREGORY, Richard L. “Eye and Brain: The psychology of seeing” World University Library: New York. 1973. Pp.9-133.
- HARAWAY, Donna. “The companion Species, Manifiesto, Dogs, People and Significant Otherness”. Prickly Paradigm Press: Chicago. 2003. p.28.
- HARRIS, Marvin. “Antropología Cultural”. Alianza: Salamanca. 1996.P.391
- HEGEL, Georg W. “Lecciones sobre la estética”. Akal: España. 2007. p.86.
- HONOUR, Hugh y FLEMING, John. “Historia del Arte”. Reverté: Barcelona. 1987. Pp.7-317-330-335-338-342-347-429-432-435-439-456-458-461-462-463-485-492-497-501-505-521-530-569-611.
- HUSSERL, Edmund. “Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica”. Traducción de José Gaos. Fondo de Cultura Económica: Madrid, 1993, pp.121-122.

- IVINS, William M. "Impresiones y comunicación visual". Universidad de Harvard: Cambridge, 1953.p.219.
- KEPES, György. "El lenguaje de la visión". Infinito: Buenos Aires. 1969. Pp.15-23-153.
- KUSPIT, Donald. "El Fin del Arte". Akal: Madrid. 2006.pp.1-160.
- MERLEAU-PONTY, Maurice."Fenomenología de la percepción" Planeta-De Agostini: Barcelona, 1993. Pp.219-256-379.
- MILICUA, José y otros autores. "Enciclopedia: Historia universal del Arte". Planeta: Barcelona. 10Vol. 1986.
- MORIN, Edgar. "El cine o el hombre imaginario". Seix Barral: Barcelona.1956.Pp.32-33.
- MUÑOZ, Juan. "La imagen del Animal. Arte Prehistórico y Arte Contemporáneo". Caja de Ahorros y Monte de Piedad: Madrid. 1984.pp.1-155.
- PANOFSKY, Erwin. "Estudios sobre iconología". Alianza: Madrid, 2008.pp.46-48.
- RUÍZ ZAMORA, Manuel. "Escritos sobre el post-arte: para una fenomenología de la muerte del arte en la cultura". Universidad de Salamanca: España. 2014. Pp.36-57.
- SANTAMARIA, Alberto. "Leandro Fernández de Moratín: El Hombre que comía diez espárragos: Antología de textos en prosa 1792-1797". El olivo azul: Córdoba. 2010.pp.29-30.
- SAUVAGNERGUES, Anne. "Deleuze, del animal al Arte". Amorrortu: Buenos Aires. 2006. Pp.1-168.P.73
- SCHLÖGL, Albert. "Herótodo". Alderabán: Madrid,2000, pp.135-156.
- UMBERTO, Eco. "Obra Abierta". Ariel: Barcelona.1990. pp. 189-199. P.192.
- USCATESCU BARRÓN, Jorge."Fundamentos de estética y estética de la imagen". Reus: Madrid, 1979. Pp.105-200.
- VILLAFANE, Justo. "Introducción a la teoría de la imagen" Pirámide: Madrid. 2006. Pp.29-36-39-40-43-49-76-89.
- VIRILIO, Paul. "La máquina de visión". Cátedra: Madrid. 1998, p. 24.-77-85-94.

Recursos Digitales

- ASIAHISTORIA. (27/04/2009). "Arqueología en Australia: pinturas rupestres Kakadu". [Blog]. Recuperado el (24/07/2020) de <http://asiahistoria.blogspot.com/2009/04/arqueologia-en-australia-pinturas.html>
- CHILLIDA LEKU. (13/11/2018). "Eduardo Chillida". Recuperado el (20/05/2019) de <https://www.museochillidaleku.com/>
- DEFINICIÓN DE MÍMESIS. Recuperado el (24/07/2020) de: <https://conceptodefinicion.de/mimesis/>
- FUNDACIÓN GALA-SALVADOR DALÍ. (13/11/2018). "Salvador Dalí". Recuperado el (24/07/2020) de <https://www.salvador-dali.org/es/>
- HITCHCOCK, Alfred [Productor-director]. "Psicosis". [Película] EE.UU.1960.
- MUSEO LOUVRE. (13/11/2018). "La Mona Lisa". Recuperado el (24/07/2020) de <https://focus.louvre.fr/en/mona-lisa>
- PEIRCE, Charles S. (1999). "¿Qué es un signo?" Grupo de Estudios Percianos. Pp.285-297-302. Recuperado el (24/07/2020) de <http://www.unav.es/gep/Signo.html>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: "IMAGEN: Diccionario de lengua española", 23ª ed. (2014). Recuperado el (15/05/2019) en <https://dle.rae.es/imagen>

Artículos

- BARTHES, Roland (1990 [1964]). "Semántica del objeto". *Revista de Occidente* N°104. pp. 5-18.
- FALLAS LÓPEZ, Luis A. "De la tecné: en Platón y Aristóteles". *Revista de humanidades: Folios*. N°10, 1999, pp.1-23.
- KRIEGER, Peter. "El derecho de las investigaciones estéticas: nuevas exigencias para la Historia del Arte". *Revista Anales del instituto de investigaciones estéticas*, N°78, 2001. Pp.203-212.
- LÓPEZ DE ARENOSA DÍAZ, Encarnación. "El Arte y su recepción". *Revista de educación y humanidades: Dedicar*.N°6, 2014.pp.37-55.
- MARIANI, Nicola. "Los caballos de Kounellis". *Revista. Palabrería: Oviedo*, N° 1. 2011.pp.14-16.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Manuel. "El significado pragmático de la crítica del gusto en las primeras: lecciones de antropología de Kant". *Revista sobre las perspectivas de la vida humana*. 2011. Pp.169-178.

8.2.4. CAPITULO 4. LA MUERTE COMO RECURSO Y PROCESO DE CREACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Libros

- ALOI, Giovanni. "Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene." Universidad de Columbia: Nueva York. 2018.pp.1-328.pp.16-25.
- AZARA, Pedro. "De la fealdad del arte moderno." Anagrama:Barcelona.1990.pp.129-142-152-153-166-168.
- BAKER, Steve. "The Postmodern animal." Reaktion booksLTD: London.2000. pp.70-97- 53.
- BARTHES, Roland. "La cámara lúcida." Paidós Ibérica: España.2020.pp.1-65-144
- BAUDRILLARD, Jean. "El intercambio simbólico y la muerte". Monte Ávila: Venezuela, 1980.Pp.45-47-56.
- BAUMAN, Zygmunt. "Mortalidad, inmortalidad y otra estrategias de la vida". Universidad de Stanford: California, 1992.pp.74-89.
- BAUMAN, Zygmunt. "Miedo Líquido". Paidós Ibérica: Barcelona, 2010.pp.26-66.
- BECKER, Ernest. "La negación de la muerte". Kairós: España, 2003.p.36.
- BENJAMIN, Walter."La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." Itaca: México.2003.p.52.
- BERGER, Peter L. /LUCKMANN, Thomas. (1966). "La Construcción social de la realidad". Amorrortu: España, 1966.pp.36-42.
- BUTLER, Judith. "Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad." Amorrortu: Buenos Aires. 2005. Pp.51-56.
- CANETTI, Elias. "El libro contra la muerte". Debolsillo: España, 2019.pp.41-47.
- CAUQUELIN, Anne. "El arte moderno y su régimen". El arte contemporáneo: México. P.72.
- CLAIR, Jean. "De Immundo." Arena: Madrid. 2006. P.38
- CORINNE, Maier. "Lo obsceno. La muerte en acción." Nueva visión: Buenos Aires.2007.p.69
- CRUZ, Pedro A. y (prólogo de) CASTRO, Fernando. "La Muerte (in)visible: verbal, ficción y posficción en la imagen contemporánea." Tabularium: España.2005.pp.35-40.
- DE QUNICEY, Thomas. "Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes." La Guillotina: México. 2021. Pp.10-11.
- DELGADO, Gerardo y SEVILLA, Soledad. "Joseph Beuys. Nueve acciones fotografiadas por Ute Klophaus". Fundación Caja de Pensiones: Barcelona. 1985.pp.1-46.
- ECO, Umberto. "Obra Abierta". Ariel: Barcelona, 1990. pp.160-198-199.
- FREUD, Sigmund. "Das Unheimliche: Manuscrito inédito." Mármol-Izquierdo: Buenos Aires. 2014.pp.1-230.
- FREUD, Sigmund (1979) [1915] "De guerra y muerte. Temas de actualidad." Obras completas, volumen 2, Buenos Aires, Amorrortu.pp.297-298.
- FUDGE, Erica. "Animal." Reaktion Books: London.2002pp.27-28.
- GRUPO μ. "Retórica en general". Paidós: Barcelona-Buenos Aires-México. 1987.pp.176-178
- HARAWAY, Donna. "The companion Species, Manifiesto, Dogs, People and Significant Otherness". Prickly Paradigm Press: Chicago. 2003. pp.28-30.
- IMBERT, Gerard. "La Sociedad Informe: Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites." Icaria: España.2010.pp.32-47-65.
- KEARL, Michael C. "Finales: una sociología de la muerte y la muerte". Universidad de Oxford: Inglaterra.pp.12-36.
- KRISTEVA, Julia. (1988). "Poderes de la perversión, Ensayo sobre Louis- Ferdinand Céline." Siglo XXI: España. 1988.p.42
- LÉVINAS, Emmanuel. "Ética e Infinito." Antonio Machado: España. 2015.p.25
- LIPPIT, Akira.M. "Electric Animal." Los Estados Unidos: Universidad de Minnesota. 2008.pp.25-26.
- MEJÍA, Ivan. "El cuerpo posthumano: En el arte y la Cultura Contemporánea". México: FAD. 2013. P.106.
- MORIN, Edgar. "EL hombre y la muerte". Kairos: Barcelona, 1974.p.67.
- POPPER, Karl. R. "Arte, acción y participación". Akal: España, 1989.pp.134-138.
- SALABERT, Pere. "La Redención de la Carne, Hastío del Alma y Elogio de la Pudrición." CendeaC: España.2004.pp.25-35-36-64.
- SAUVAGNERGUES, Anne. "Deleuze, del animal al Arte". Amorrortu: Buenos Aires. 2006. Pp.73-76.
- SOLÁNS, Piedad. "Arte hoy: Accionismo Vienés." Nerea: Madrid.2013.pp.15-36-51-56.

- SWENSON, Susan. “Conversación con Kim Jones.” Catálogo de War Paint. New York: Galería Pierogi. 2005. p.14.
- TURNER, Alexis. “Taxidermy.” Thames & Hudson: London. 2013.pp.18-30-70.
- TYLOR, Edward. “Primitive Culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom” Vol.2. Harper and Row: Nueva York. 1958. Pp.120-35.
- VV.AA. “The Bremen Town Musicians”. Eli: España. 2017.

Recursos Digitales

- ABDESSEMED, Adel. “Don’t Trust me” (2008). Recuperado el (24/05/2019) de https://secure.avaaz.org/en/community_petitions/Stop_Adel_Abdessemeds_Exhibition_in_Mathaf/
- ABDESSEMED, Adel. “Usine” (2009), Recuperado el (24/05/2019) de http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/adel-abdessemed-2-24-12_detail.asp?picnum=12
- ARN, JACKSON. “¿Cuándo llega demasiado lejos el arte de vanguardia?” (2018). Recuperado el (02/02/2019) de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-avant-garde-art-far>
- ARTSPACE. “Como Noé cazando los animales que salvó en el arca: Mark Dion sobre las contradicciones del ambientalismo.” (2017). Recuperado el (20/06/2017) de https://www.artspace.com/magazine/news_events/book_report/mark-dion-54848
- BENITO, Jordi. “Toro Performance” (1979). Recuperado el (27/07/2019) de <http://www.jordibenito.cat/Fonsmdg.html>
- BEUYS, Joseph. “Cómo explicar imágenes a una libre muerta” (1965). Recuperado el (20/05/2019) de <https://latabernadelmar.blogspot.com/2010/05/como-explicar-los-cuadros-una-liebre.html>
- BONILLA, Geiner. “Perro y un polémico arte.” Revista La Prensa: Brasil. 2008. Recuperado el (25/05/2019) de <http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2007/octubre/05/noticias/revista/219438.shtml>
- BREWDOG, Cervezas. “The end of the History” (2010). Recuperado el (09/07/2019) de <https://gastronomiaycia.republica.com/2010/07/26/cerveza-the-end-of-history/>
- BRITISH BROADCASTING CORPORATION. (19/04/2003). “Liquidising goldfish ‘not a crime.’” BBC News. Recuperado el (12/06/2017) de <http://news.bbc.co.uk/1/3040891.stm>
- CATTELAN, Maurizio. “Untitled” (1990). Recuperado el (20/05/2019) de <https://www.alejandrdeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/355-entrevista-a-maurizio-cattelan>
- CHACÓN, J. Francisco. “El despojo de la cosa inmueble.” [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, Madrid. 2015. Pp.22-213. Recuperado el (09/07/2019) de <https://eprints.ucm.es/54338/1/532707586X.pdf> En esta tesis el despojo está orientado a la idea jurídica de quitar algo, aún así su lectura ha servido para comprender ese despojo animal como fuente de elaboración plástica.
- CORTÉS, Concepción. “Fundamentos biológico de la creación: Animales en el Arte y Arte Animal.” [Tesis doctoral] Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. (2015). Pp.147-148. Recuperado el (12/06/2020) de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/672482>
- DAVID WINTON (GALERÍA BELL) Y UNIVERSIDAD DE BROWN. “Exhibition and symposium: Dead Animals, or the curious occurrence of taxidermy in contemporary art.” Providence, EE.UU. (23/01/2016 a 27/03/2016). Recuperado el (24/05/2018) de <https://www.brown.edu/campus-life/arts/bell-gallery/exhibitions/dead-animals-or-curious-occurrence-taxidermy-contemporary-art>
- EDENMONTT, Natalia. “Star” (2002), Recuperado el (22/03/2019) de <https://supay-666.blogia.com/2008/051501-cuando-el-arte-juega-con-la-muerte-de-animales...-gracias-innerpendejo-.php>
- EL IMÁN y TELEVISIÓN S.A. (productora) y BORAU, José. L. (director). (1975). “Furtivos.” [Película] España. Recuperado el (10/04/2019) de <https://www.filmaffinity.com/es/film924966.html>
- EL UNIVERSO. “El templo de las ratas sagradas, otra curiosidad india convertida en sitio turístico.” (2014), Recuperado el (06/08/2020) de <https://www.eluniverso.com/noticias/2014/08/26/nota/3560806/templo-ratas-sagradas-otra-curiosidad-india-convertida-sitio>
- EVARISTTI, Marco. “Helena” (2000), Recuperado el (20/05/2019) de <https://www.evaristti.com/helena-el-pescador-1>
- FUNDACIÓN SETBA. “El Taxidermista.” 2013. Recuperado el (24/05/2018) de <https://www.fundaciosetba.org/es/el-taxidermista-en-btv-ciutat-vella/>
- FRIEDL, Peter. “The zoo Story” (2007), Recuperado el (08/06/2018) de <http://www.preservedproject.co.uk/brownie/>
- HANRU, Hou (2008). “Comisario de arte Hou Hanru: Don’t trust me”. San Francisco Art Institute. Recuperado el (18/03/2020) de <https://www.sfai.edu/>

- HIRST, Damien. “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living” (1991). Recuperado el (22/03/2019) de <http://katieahara.com/celebrities-in-museum-the-new-blockbuster-exhibition/>
- HUANG, Yong Ping. “Theatre of the World” (1993), Recuperado el (18/05/2019) de <https://publicdelivery.org/huang-yong-ping-theater/>
- JIMÉNEZ, Ricardo. “¿De la muerte (de)negada a la muerte reivindicada? Análisis de la muerte en la sociedad española actual: muerte sufrida, muerte vivida y discursos sobre la muerte.” [Tesis doctoral]. Universidad de Valladolid, Valladolid. 2012.pp.30-40-181-185-615-619. Recuperado el (15/08/2018) de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/979>
- JONES, Kim. “Rat Piece” (1976), Recuperado el (26/05/2019) de [https://alchetron.com/Kim-Jones-\(artist\)](https://alchetron.com/Kim-Jones-(artist))
- KAC, Eduardo. (s.f.) “Kav” Recuperado el (18/02/2018) de <https://www.ekac.org/index.html>
- KARINA, Anna. (2007). “Marco Evaristti and the Open Work.” Recuperado el 01/02/2008 de <http://www.evaristti.com/defaultF.html>. Revista Antennae 5: La muerte de los Animales. 2008. Pp.30-42. Recuperado el 26/04/2018 <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>
- KOZYRA, Katarzyna. “Carrying buckets, trotting like pigs.” (1992).pp.27-28 Recuperado el (08/02/2018) de <http://www.katarzynakozyra.com.pl/> // “Piramida Zwierząt” (1992). Recuperado el (20/05/2019) de <https://culture.pl/pl/dzielo/katarzyna-kozyra-piramida-zwierzat>
- KRISTIN, Sarah. “Maurizio Cattelan.” Revista artlinkart. 2018. Recuperado el (10/05/2019) de <http://www.artlinkart.com/en/article/overview/8fcdzwlq>
- LA VANGUARDIA. (07/01/2020) “Se hace viral la foto de un niño sin hogar abrazado a su perro.” Recuperado el (14/04/2021) de <https://www.lavanguardia.com/vida/20200107/472766676525/foto-viral-nino-perro-sin-hogar-filipinas-manilla.html>
- MENDIETA, Ana. (1972). “Chicken Movie Piece”. Recuperado el (05/08/2020) de <http://elumiere.net/especiales/mendieta/mendietarush.php>
- MESSENGER, Annette . “Le repos des passionistes” (1971), Recuperado el (10/05/2019) de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbqjx8X/rbLRpep>
- MORGAN, Claire. Recuperado el (19/07/2018) de <http://www.claire-morgan.co.uk/home>
- MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL. “Grupo SEMEFO.” 1974. Recuperado el (22/03/2019) de <http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/grupo-semefo#art121>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: “TAXIDERMIA: Diccionario de lengua española”, 23ª ed. (2014). Recuperado el (04/05/2019) de <https://dle.rae.es/taxidermia>
- SAN FRANCISCO ART INSTITUTE (1871). “Comisario de arte Hanru Hou: Don’t trust me.” 2008. Recuperado el (12/04/2018) de <https://www.sfai.edu/>
- SEMEFO. “Lavatio Corporis” (1994). Recuperado el (20/05/2019) de <https://archivochurubusco.encyrm.edu.mx/n3letras2.html>
- THE HARRISON STUDIO. “Portable Fish Farm.” 1971. Recuperado el (18/03/2020) de <http://theharrisonstudio.net/portable-fish-farm-survival-piece-3-1971>
- NOBLE, Tim y WEBSTER, Sue. *British wildlife* (2000). Recuperado el (10/08/2021) de http://www.timnobleandsuewebster.com/british_wildlife_2000.html
- VARGAS, Guillermo. “La Exposición N° 1” (2007), Recuperado el (20/05/2019) de <https://colectivo307.wordpress.com/2010/03/09/repudio-total-a-guillermo-habacuc-vargas/>

Artículos

- ALBELDA, José. y PISANO, Serena. “Bioarte: Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica”. Revista Arte y Políticas de la Identidad Vol.10. Universidad de Murcia. 2014. pp.113-134. Recuperado el (26/04/2018) de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/219221>
- BARRETO, Luz Marina. “El arte como expresión de un carácter moral.” Revista Signos filosóficos: Universidad Autónoma Metropolitana México. N° 8, 2002. Pp.113-134. Recuperado el (14/03/2021) de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34300808>
- COE, Sue. “En conversación con Sue Coe”. Revista Antennae 5: La muerte de los Animales. 2008. Pp.54-59. Recuperado el (26/04/2018) de <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>
- ENGBER, Daniel. “The Plastinarium of Dr. von Hagens.” Revista Wired: Estados Unidos. Vol.21.Nº3. 2013. Pp.116-122.
- GIONI, Massimiliano. (01/09/2007). “Donde las cosas salvajes son animales.” Londres: Museo Tate Modern. Revista: Donde viven los monstruos. Etc N°11. Recuperado el (18/03/2020) de <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-11-autumn-2007/where-wild-things-are>
- HARRIS, Martín. “Regarding the pain of rats Kim Jone’s rat piece”. Recuperado del catálogo Drama 51/1. 2007. Pp.160-165.

- LIRA, Osvaldo. “El Arte y la moral.” Revista chilena de investigaciones estéticas: Chile. Nº 7, 1972, pp.45-68. Recuperado el (14/03/2021) de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009575>
- MARZO, Jorge L. “El arte y el derecho animal, o cómo mutar la autonomía estética en competencia pública.” Revista La Maleta de Portbou: España. Nº 32, 2018. pp. 75-81.
- OTERGA Y GASSET, José. “Goethe desde dentro. El punto de vista en las artes.” Revista de occidente: Madrid. 1978. P.23.
- TEZANOS, José Félix. “Los límites de la obediencia: consideraciones sobre el experimento de Stanley Milgram.” Revista de ciencias sociales. Nº12. 1976.pp.99-114.
- VICO, Ana. “El mercado de las subastas en el arte y el coleccionismo: desde sus orígenes a la actualidad.” Catálogo: La inversión en bienes de colección. Madrid: 2008. Pp.-1-23.

8.2.5. CAPÍTULO 5. LA NUEVA RETÓRICA DE LA IMAGEN DEL ANIMAL MUERTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Libros

- ALOI, Giovanni. “Art & Animals.” I.B.Tauris: London. 2012.pp.131-132-133.
- BAKER, Steve. “The Postmodern animal”. Reaktion booksLTD: London. 2000.pp.120-205.
- BARTHES, Roland. “La cámara lúcida”. Paidós Ibérica: España. P.65.
- BAUDRILLARD, Jean. “El intercambio simbólico y la muerte”. Monte Ávila: Venezuela, 1980.pp.40-45-47-52.
- BAUMAN, Zygmunt. “Mortalidad, inmortalidad y otra estrategias de la vida”. Universidad de Stanford: California, 1992.pp.123-130.
- BAUMAN, Zygmunt. “Miedo Líquido”. Paidós Ibérica: Barcelona, 2010.pp.26-66.
- BECKER, Ernest. “La negación de la muerte”. Kairós: España, 2003.pp.23-56.
- BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas. (1966). “La Construcción social de la realidad”. Amorrortu: España, 1966.pp.36-42.
- BROGLIO, Ron. “Surface Encounters. Thinking with animals and art”. EE.UU: University of Minnesota. 2011.pp.51-53.
- CANETTI, Elias. “El libro contra la muerte”. Debolsillo: España, 2019.pp.213-235.
- CAUQUELIN, Anne. “El arte moderno y su régimen”. El arte contemporáneo: México.2002. P.72.
- ECO, Umberto. “Obra Abierta”. Ariel: Barcelona, 1990. pp.198-199.p.160.
- EISENMAN, Stephen. “Los fantasmas de nuestra carne: Sue Coe” Trout Gallery: Dickinson College. 2013. Pp.1-117.
- FONTCUBERTA, Joan y FORMIGUERA, Pere. “Fauna”. Photovision: Sevilla. 1999.pp.26-48-50-111.
- KAC, Eduardo. “Telepresencia y bioarte: interconexión en red de humanos, robots y conejos” Cendeac: España.2010.pp.345-354
- KEARL, Michael C. “Finales: una sociología de la muerte y la muerte”. Universidad de Oxford: Inglaterra.pp.59-63.
- LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. “Bioarte: Arte y vida en la era de la biotecnología” Akal: España. 2015.pp.23-38-46.
- MEJÍA, Ivan. “El cuerpo post-moderno: En el arte y la Cultura Contemporánea”. México: FAD. 2013. P.106.
- MORIN, Edgar. “EL hombre y la muerte”. Kairós: Barcelona, 1974.pp.67-90-145.
- NANCY, Jean-Luc y LÈBRE, Jérôme. “Señales sensibles: Conversación a propósito de las artes” Akal: España. 2020.p.53.
- PÉREZ, Héctor Julio. “La naturaleza en el arte postmoderno”. Akal: España.2004.pp.69-71.
- POPPER, Karl. R. “Arte, acción y participación”. Akal: España, 1989.pp.134-138.
- VIRILIO, Paul y BAJ, Enrico. “Discurso sobre el horror en el Arte”. Casimiro: Madrid, 2010.pp.30-34.
- VIRILIO, Paul. “El accidente original”. Amorrortu: Madrid,2010.pp.25-31.41-45
- VV.AA. “Arte desde 1900”. Akal: España, 2006. Pp.246-612.
- VV.AA. “Diasporic Chineseness after the rise of China: Communities and cultural”. UBC: Vancouver.2013.P.165.

Recursos Digitales

- ALBELDA, José. y PISANO, Serena. “Bioarte: Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica”. Revista Arte y Políticas de la Identidad Vol.10. Universidad de Murcia. 2014. pp.113-134. Recuperado el (26/04/2018) de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/219221>

- COE, Sue. “En conversación con Sue Coe”. Revista Antennae 5: La muerte de los Animales. 2008. Pp.54-59. Recuperado el (26/04/2018) de <http://www.antennae.org.uk/back-issues-2008/4583459061>
- FUTURETECH. “La rata de Vacanti: cuando los científicos hacían crecer orejas en laboratorios” 2011. Recuperado el (14/06/2019) de <https://www.lainformacion.com/opinion/futuretech/cientificos-hicieron-crecer-una-oreja-humana-en-una-rata-para-demostrar-un-nuevo-metodo-de-transplante/13128/>
- GARCIA, Ana. “Stop finning: La campaña para frenar la matanza de tiburones: sin ellos el mar no sobrevivirá” Niusdiario: Madrid. 18/07/2020. Recuperado el (12/08/2020) de https://www.niusdiario.es/sociedad/medio-ambiente/stop-finning-campana-frenar-matanza-tiburones-sin-ellos-mar-no-sobrevivira_18_2979645253.html
- JIMÉNEZ, Ricardo. “¿De la muerte (de)negada a la muerte reivindicada? Análisis de la muerte en la sociedad española actual: muerte sufrida, muerte vivida y discursos sobre la muerte.” [Tesis doctoral]. Universidad de Valladolid, Valladolid. 2012.pp.181-185. Recuperado el (15/08/2018) de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/979>
- KAC, Eduardo. (s.f.) “Kav” Recuperado el 18 de febrero del 2018 de <https://www.ekac.org/index.html>
- VAN LIESHOUT, Karin. “Roadkill Carpet” (2001). Recuperado el (08/04/2018) de <https://www.designboom.com/design/ooms-roadkill-carpet/>

Artículos

- DE PERETTI DELLA ROCA, Cristina. “Ereignis y Différance. Derrida, intérprete de Heidegger”. Revista: Anthropos, N°93: Barcelona.1989. pp.12-13-15-86
- DERRIDA, Jacques. “Una teoría de la escritura”. Revista de documentación científica de la cultura: Barcelona N°93. 1989. pp.14-15.
- LÓPEZ, Santiago. “Cementerio de Animales.” Revista Cambio 16: España, N°2171. 2013.p.63

8.2.6. CAPÍTULO 6. EL ANIMAL COMO RECURSO Y PROCESO DE CREACIÓN PERSONAL

Libros

- ADORNO, Theodor W. “Teoría Estética”. Akal:España. 2004.pp.305-418.
- BARTHES, Roland. “The death of the autor.” London: Fontana. 1977.p.148.
- BATAILLE, Georges. “Teoría de la Religión”. Taurus: España.2018.pp.55-103.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” México:Itaca. 2003.pp.1-64.
- BERGER, John y MOHR, Jean. “Otra manera de contar: texto El extraño que miraba a los animales”. Barcelona: Gustavo Gili. 2013.p.13
- BLUMENBERG, Hans. “Trabajo sobre el mito” Paidós Ibérica: España. 2003.p.74.
- COHN, Priscilla N. “Heidegger: Su filosofía a través de la Nada”. Labor: Madrid. 1975.p.96.
- FREUD, Sigmund. “La técnica psicoanalítica”. Amorrortu: España. 2016. Pp.152-200.
- HEIDEGGER, Martin. “Die Kunst und der Raum, El arte y el Espacio”. Herder: Barcelona. 2010.pp.12-13-24-34.
- HEIDEGGER, Martin. “Ser y Tiempo”. Trotta: España. 2012.pp.116-120-130-223-320-380- 384-390-392-396-412.
- HEGEL, George W. F. “Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal” Tecnos: España. (ED.Abreviada). 2005.pp.250-496.
- KIERKEGAARD, Sören. “Temor y Temblor”. Alianza: España.2014.pp.120-125.
- KUBLER, George. “La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas”. Nerea: Madrid.1988.pp.50-69-70.
- LORENZ, Konrad. “Cuando el hombre encontró al perro” Tusquets: Barcelona.2019.pp.55-103.
- MARTÍNEZ, Sandra. “La piel como superficie simbólica: procesos de transculturación en el arte contemporáneo”. Fondo de Cultura Económica de España: Madrid. 2017.pp.35-51.
- MUÑOZ, María Teresa. “Jaulas y Trampas: escritos sobre arquitectura y arte 2000-2012”. Lampreave: España. 2013. Pp.147-153
- NEWTON, Isaac. “Principios matemáticos de la filosofía natural”. Alianza: España.2011.pp.305-523.
- PEREZ, Aquilino. “Manual completo de taxidermia” De Vecchi: Barcelona. Pp. 19-24-29-45-36-78
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio. “Mitología clásica.” Madrid: Gredos.2015.pp.1-624.
- SONTAG, Susan. “Sobre la fotografía.” España: Debolsillo. 2014.pp.1-264.

Recursos Digitales

- “El arte: un ensayo de Arthur Schopenhauer”. (2018, 21 de septiembre). Revista: Arcadia. Recuperado el (23/08/2019) de <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/el-arte-un-ensayo-de-arthur-schopenhauer/71128>
- LATORRE, Jorge. “Habitar el vacío: Homenaje a Jorge Oteiza” Revista: Nuestro Tiempo. N°587 (Mayo, 2003)pp.52-57. Recuperado el (12/05/2018) de <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6390/1/Homanaje%20a%20Oteiza.pdf>
- CORTÉS, Concepción. “Fundamentos biológico de la creación: Animales en el Arte y Arte Animal.” [Tesis doctoral] Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. (2015). p.68. Recuperado el (12/06/2020) de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/672482>
- NEWKIRK, Ingrid y PACHECO, Alex. (22/03/1980). “Personas por el trato ético de los animales.” Recuperado el (14/02/2017) de <https://www.peta.org/>
- THATER, Diana. (s.f.) “Thater Studio.” Recuperado el (20/03/2018) de <http://www.thaterstudio.com/>
- TODOPERROS. (s.f.) “Boatswain el perro de Lord Byron.” Recuperado el (09/03/2018) de <https://www.todoperros.com/perros-de-famosos/boatswain-el-perro-de-lord-byron/>
- VERNISSAGETV (09/11/2010). “Carsten Höller: SOMA at Hamburger Bahnhof, Berlin.” Recuperado el (09/03/2018) de <https://www.youtube.com/watch?v=KIMNTGR9W0o>

Artículos

- DE PERETTI DELLA ROCA, Cristina. “Ereignis y Différance. Derrida, intérprete de Heidegger”. Revista: Anthropos, N°93: Barcelona.1989. pp.12-13-15-86
- DERRIDA, Jacques. “Una teoría de la escritura”. Revista de documentación científica de la cultura: Barcelona N°93. 1989. pp.14-15.
- LÓPEZ, Santiago. “Cementerio de Animales.” Revista Cambio 16: España, N°2171. 2013.p.63

9

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 9.ÍNDICE DE ILUSTRACIONES..... | 273 |
| 9.1.Índice de ilustraciones capitular..... | 273 |
| 9.1.1.Capítulo 2: Estado de la cuestión..... | 273 |
| 9.1.2.Capítulo 3: La imagen del animal en el Arte Contemporáneo..... | 275 |
| 9.1.3.Capítulo 4: La muerte como recurso y proceso de creación en el Arte Contemporáneo..... | 275 |
| 9.1.4.Capítulo 5: La nueva retórica de la imagen del animal muerto en el Arte Contemporáneo..... | 277 |
| 9.1.5.Capítulo 6: El animal como recurso y proceso de creación personal..... | 278 |
| 9.2.Índice ilustraciones: Obra personal..... | 278 |

9. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

9.1. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES CAPITULAR

9.1.1. CAPITULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

- Fig.2. *El bisonte de la cueva de Altamira*. Pintura rupestre. Cueva de Altamira en Cantabria-España. Recuperado el (25/08/2020) de https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.revistahabla.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2018%2F09%2FAltamira.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.revistahabla.com%2Fdescubre-con-nosotros-la-cueva-de-altamira%2F&tbid=QaSdpkRgZu_jM&vet=1&docid=xiYFZ78HZuwbqM&w=1209&h=694&source=sh%2Fx%2Fim
- Fig.2.1. *Las estatuas de la diosa egipcia Sekhmet* (1390-1352 a.C.). Escultura de granito (1,84m.). Galería del Antiguo Egipto en el Museo Real de Ontario Toronto, Canadá. Recuperado el (25/08/2020) de <https://images.app.goo.gl/NpZhzdqgn4rn88Gd6>
- Fig.2.2. *La leona herida* (668-630 a.C.). Bajorrelieve de alabastro (60cm.). Museo Británico de Londres. Recuperado el (25/08/2020) de <https://images.app.goo.gl/LXQvHVw6xMGHCue2A>
- Fig.2.3. *La Terraza de Leones en el Santuario de Apolo en Delfos* (siglo VII a.C.). Escultura de mármol de Paros o Naxos. Museo Arqueológico de Delfos. Recuperado el (25/08/2020) de <https://images.app.goo.gl/HysTYZHk8rKRJVWJ6>
- Fig. 2.4. *Jinete de Artemisión* (150-140 a.C.). Escultura ecuestre de bronce (2,10m.). Museo Arqueológico Nacional de Atenas, Grecia. KOKITA, Eric. (16/05/2019). Jinete de Artemisión. [Web] Historia del Arte: de la prehistoria a nuestros días. Recuperado el (04/01/2021) de <http://kokita-erihistoriadelarte.blogspot.com/2019/05/jinete-de-artemision.html>
- Fig.2.5. *Cuadruga Triunfal o Caballos de San Marcos* (S.IV a.C.). Estatuas de bronce (2,38x1,31m.). Museo de la basílica de San Marcos, Venecia, Italia. FERRER, Esther. (09/06/1981). Los caballos de la plaza San Marcos de Venecia pasean por el mundo su misteriosa historia. [Web] El País. Recuperado el (04/01/2021) de https://elpais.com/diario/1981/06/09/cultura/360885610_850215.html
- Fig.2.6. *Loba capitolina* (siglo V a.C.). Escultura de bronce (114x75cm). Museos Capitolinos, Roma, Italia. Recuperado el (25/08/2020) de <https://es.wikipedia.org/wiki/Luperca>
- Fig.2.7. *Estatua ecuestre de Marco Aurelio* (166 d.C.). Escultura de bronce (4,24m.). Sala de exhibición en el interior del Palacio de los conservadores del Museo Capitolino, Roma, Italia. Recuperado el (25/08/2020) de <https://images.app.goo.gl/iMZsKFAhdtKdQgSf6>
- Fig.2.8. *El Cordero vencedor de las Bestias y de la Serpiente*. Beato de Liébana (28x43cm). Fig.184. (siglo XI). Manuscrito ilustrado. Biblioteca Nacional de Francia. Recuperado el (25/08/2020) de https://es.wikipedia.org/wiki/Beato_de_Li%C3%A9bana#/media/Archivo:B_Urgell_184v.jpg
- Fig.2.9. *Sepulcro Carlos III el noble*. Escultura de alabastro (273x212x108cm). Catedral Santa María en Pamplona, España. Siglo XIII. Recuperado el (25/08/2020) de <https://liturgia.mforos.com/1699118/12846273-sepulcros-tumbas-y-cenotafios-reales-en-iglesias-espanolas/>
- Fig.2.10. *Estudio de un caballo*, Leonardo Da Vinci, Hacia 1490. Dibujos de estudio anatómico (35x50cm). Biblioteca Real. Castillo de Windsor. Gran Bretaña. Recuperado el (25/08/2020) de <https://barbararosillo.com/2015/05/20/leonardo/>
- Fig.2.11. Bodegón dos perdices, cebollas, ajos y vasijas (siglo XVIII). Luis Egidio Meléndez. Óleo sobre tela (41,6x62,3cm). Museo del Padre. Recuperado el (25/08/2020) de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Bodeg%C3%B3n_dos_perdices,_cebollas,_ajos_y_vasijas-mel%C3%A9ndez.jpg
- Fig.2.12. *Campesinos de Flagey, volviendo del mercado*. (1850).Gustave Courbet. Óleo sobre tela (41,2x30,7cm). Museo de Bellas Artes, Besanzón, Francia. Recuperado el (25/08/2020) de https://es.wikipedia.org/wiki/Animal%C3%ADstica#/media/Archivo:Gustave_Courbet_002.jpg
- Fig.2.13. *Guernica*.1937. Pablo Picasso. Óleo sobre lienzo (3,49x7,77m.). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. Recuperado el (25/08/2020) de <https://contrainformacion.es/como-ayudo-picasso-a-luchar-contra-el-fascismo/>
- Fig.2.14. *Life is a collasion*. 2008. Davin Watne. Fotografía de la instalación escultórica. The Studios Inc., Kansas City, Misuri, EE.UU. Recuperado el (25/08/2020) de <https://images.app.goo.gl/2Tie6dgQc8Vi541E9>
- Fig.2.15. *El ser humano-Animal Simbólico* (1874-1945), Ernst Cassirer. Recuperado el (25/08/2020) de <http://agorafec.blogspot.com/2012/10/el-animal-simbolico-de-ernst-cassirer.html>

- Fig.2.16. *Head on* (2006), Cai Guo-Qiang. Instalación escultórica con taxidermia. Colección Deutsche Bank. Recuperado el (25/08/2020) de <https://publicdelivery.org/cai-guo-qiang-head-on/>
- Fig.2.17. *Cartel de la película La caza* (1966), Carlos Saura. Cartel fotográfico del film. Recuperado el (25/08/2020) de https://www.eldiario.es/cultura/cine/caza-aniversario-saura-censura_0_575342723.html
- Fig.2.18. *Jaws* (1975), Steven Spielberg. Cartel fotográfico del film. Recuperado el (25/08/2020) de <https://wipy.tv/jaw-de-la-vida-real/>
- Fig.2.19. *El padrino* (1972), Francis Ford Coppola. Fotogramas del film. Recuperado el (25/08/2020) de <https://clydecabanban.wordpress.com/2016/02/09/the-godfather-horses-head-response/>
- Fig.2.20. *Mother/Daughter* (1994/2009), William Wegman. Fotografía polaroid. ©William Wegman. Recuperado de <https://www.pinterest.es/pin/220676450462347846/>
- Fig.2.21. *Spelling Lesson* (1974), William Wegman. Fotograma del vídeo. Recuperado de BAKER, Steve. *The Postmodern animal*. Reaktion booksLTD: London.2000.p.43.
- Fig.2.22. *Electrocución del elefante Topsy* (1903), Thomas Edison. Recuperado el (25/08/2020) de <http://www.frm.utn.edu.ar/webgraduados/index.php/hoy-recordamos/592-04-de-enero-1903-thomas-edison-filma-la-electrocucion-de-la-elfante-topsy>
- Fig.2.23. *Entrevista Barack Obama* (2009), CNBC. Fotograma de la entrevista televisiva. Recuperado el (25/08/2020) de https://elpais.com/elpais/2009/06/19/actualidad/1245394131_850215.html
- Fig.2.24. *Templo de las ratas en India* (2018), Karni Mata. Arquitectura templo hindú. Karni Mata, Deshnok, Rajasthan, India. Recuperado el (25/08/2020) de <https://www.planetacurioso.com/2013/09/02/templo-karni-mata-el-templo-de-las-ratas/>
- Fig.2.25. *Shift*. (2007). Andreas Siekmann. SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER. “Andreas Siekmann” 2007. Instalación escultórica. Recuperado el (24/08/2020) de <http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/kuenstler/siekmann/index.html>
- Fig.2.26. *Ein Haus für Schweine und Menschen / A House for Pigs and People* (1997), Rosemarie Trockel y Carsten Höller. Instalación escultórica. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear, Cáceres, España. Recuperado de ALOI, Giovanni. *Art & Animals*. I.B.Tauris: London. 2012.p.16.
- Fig.2.27. *Fly by Night* (2018) Duque Riley. Fotografía © Duque Riley. RILEY, Duque “Fly by Night” 2018. [Web] Recuperado el (28/08/2020) de <http://www.dukeriley.info/fly-by-night-1>
- Fig.2.28. *Tumba de la caza y la pesca* (510-520 a.C.). Fresco Etrusco. Museo Nacional de Tarquinia. Recuperado el (25/08/2020) de <http://lostonsite.com/2011/07/17/cuando-las-pinturas-de-los-muertos-revelaron-la-vida-de-los-vivos/>
- Fig.2.29. *Stag at Bay* (1846), Richard Ansdell. Óleo sobre lienzo (213,5x367,3cm). Museo Nacional de Liverpool. Recuperado de MARVIN, Garry. /WIBERT, Chris./ DONALD, Diana./ BAKER, Steve./ BURT, Jonathan./FUDGE, Erica/ MCKAY, Robert. y PALMER, Clare. “Killing Animals: The animal studies group”. Universidad de Illinois: Chicago.2006.p.54.
- Fig.2.30. *A Random Shot* (1848), Edwin Landseer. Óleo sobre lienzo (121x182cm). Bury Art Museum. Recuperado de MARVIN, Garry. /WIBERT, Chris./ DONALD, Diana./ BAKER, Steve./ BURT, Jonathan./FUDGE, Erica/ MCKAY, Robert. y PALMER, Clare. “Killing Animals: The animal studies group”. Universidad de Illinois: Chicago.2006. p.61.
- Fig.2.31. *Untitled* (2001), Andreas Slominski. Instalación escultórica. ©Andreas Slominski. Recuperado el (25/08/2020) de <http://universes-in-universe.de/car/yokohama/trien1/exh-hall/s-slominski.htm>
- Fig.2.32. *Grandeur* (2012), Rachel Denny’s. Escultura mixta. (42x38x36cm). ©Rachel Denny’s. Recuperado el (24/06/2019) de <https://www.maikagoods.com/blogs/chewing-the-cud/8933503-domestic-trophies-rachel-denny>
- Fig.2.33. *Fables-Reception* (2006), Karen Knorr. Fotografía instalación escultórica con taxidermia. (122x152cm). ©Karen Knorr. Recuperado de ALOI, Giovanni. *Art & Animals*. I.B.Tauris: London. 2012.p.30.
- Fig.2.34. *The Cat and The Dog* (1995), Jordan Baseman. Pieles de gato y perro con molde en el cráneo (73,7x30,4cm.). Saatchi Gallery, London. ©Jordan Baseman. Recuperado de BAKER, Steve. *The Postmodern animal*. Reaktion booksLTD: London.2000.p.106.
- Fig.2.35. *Objetivos de desarrollo sostenible* (2016), Programa de las Naciones Unidas para el medio ambiente. Recuperado el (04/01/2021) de <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/biodiversity/>
- Fig.2.36. *Un mundo a la fuga* (2016-17), Diana Thater. Instalación multimedia con pantalla (182,9x325,1x325,1cm) y proyector de vídeo. Museo Guggenheim Bilbao, España. Recuperado el (24/07/2019) de <http://www.thaterstudio.com/>
- Fig.2.37. *La entrada de los animales en el arca de Noe* (1570-1579), Jacopo Bassano. Óleo sobre lienzo (207x265cm.). Museo del Prado. Recuperado el (24/08/2020) de

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entrada-de-los-animales-en-el-arca-de-noe/a234abf6-32db-48a2-9c13-c533b5ca3fd1>

- Fig.2.38. *Petting Zoo* (2007), Mike Kelley. SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER. “Mike Kelley” 2007. Instalación escultórica, multimedia y mixta (animales vivos). ©Mike Kelley. Recuperado el (24/08/2020) de <http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/kuenstler/kelley/index.html>

9.1.2. CAPÍTULO 3. LA IMAGEN DEL ANIMAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

- Fig.3. El proceso de comunicación visual. Adaptado de Acaso, 2006. ACASO, María. “El lenguaje visual”. Paidós: Barcelona. 2006. Pp.23-34.
- Fig.3.1. Tipos de signos en función de la relación establecida con el objeto representado. Fuente: Adaptado de Eco, 1998 y Acaso, 2006. ACASO, María. “El lenguaje visual”. Paidós: Barcelona. 2006. Pp.23-34.
- Fig.3.2. Caballos en la cueva de Ekain. RTVE. Pinturas rupestres. Cueva Ekain, Gipuzkoa, España. Recuperado el (19/08/2020) de <https://www.rtve.es/alacharta/audios/marca-espana/marca-espana-visitamos-caballos-cueva-ekain-patrimonio-mundial-unesco-07-03-19/5039927/>
- Fig.3.3. *Grandes caballos azules* (1912). Franz Marc. Óleo sobre lienzo (102x160cm.). Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota. ARTEHISTORIA. Recuperado el (19/08/2020) de <https://www.artehistoria.com/es/obra/grandes-caballos-azules>
- Fig.3.4. *El caballero, la muerte y el diablo* (1513) Albert Dürero. Grabado, buril sobre plancha de metal (25x19cm.). Museo del Louvre, Francia. WIKIPEDIA. Recuperado el (19/08/2020) de <https://es.wikipedia.org/wiki/Tauromaquia>
- Fig.3.5. Elaboración propia, Desterritorialización, 2020
- Fig.3.6. *Untitled* (1969), Jannis Kounellis. Instalación escultórica. Galería L’Attico, Roma, Italia. Recuperado de BAKER, Steve. *The Postmodern animal*. Reaktion booksLTD: London.2000.p.79.
- Fig.3.7. *I like America and America likes me* (1974), Joseph Beuys. Instalación escultórica. Fotografía ©DACS, 1999. Recuperado de BAKER, Steve. *The Postmodern animal*. Reaktion booksLTD: London.2000.p.151.
- Fig.3.8. *She-Wolf* (2006), Pilar Albarracín. Fotografías Instalación escultórica. Fotografías ©Pilar Albarracín. Recuperado el (24/07/2019) de <http://www.pilaralbarracin.com/fotografias/fotografias9.html>
- Fig.3.9. *A Thousand Years* (1990), Damien Hirst. Instalación escultórica (2075x4000x2150mm.). Fotografía de Roger Wooldridge ©Damien Hirst y Science Ltd. Derechos reservados, DACS 2012. Recuperado el (24/07/2019) de https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/04/120404_galeria_damien_hirst_retrospectiva_med
- Fig.3.10. *In and Out of Love* (1991), Damien Hirst. Instalación escultórica. Fotografía de Alex Hartley ©Damien Hirst y Science Ltd. Derechos reservados, DACS 2012. Recuperado el (24/07/2019) de <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/mar/11/damien-hirst-tate-modern-pictures>
- Fig. 3.11. Elaboración propia, Imagen del animal, 2020.

9.1.3. CAPITULO 4. LA MUERTE COMO RECURSO Y PROCESO DE CREACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

- Fig.4. Elaboración propia, La muerte como recurso y proceso de creación en el Arte Contemporáneo, 2020.
- Fig.4.1 *Portable Fish Farm* (1971), Newton Harrison. Instalación escultórica-performance. Galería Hayward, Londres. Fotografía©The Harrison Studio. Recuperado el (24/07/2019) de <http://theharrisonstudio.net/portable-fish-farm-survival-piece-3-1971>
- Fig.4.2. *Theatre of the World* (1993), Huang Yong Ping. Instalación escultórica. (150x170x265cm.). Madera, metal, lámparas de calor, cable eléctrico, insectos vivos, lagartos, sapos y serpientes. Museo Guggenheim, Nueva York. Recuperado el (24/07/2019) de <https://publicdelivery.org/huang-yong-ping-theater/>
- Fig.4.3. *Helena* (2000), Marco Evaristti. Instalación escultórica-performance. Licuadoras y peces. Fotografía ©Evaristti Studios. Recuperado el (24/07/2019) de <https://www.evaristti.com/helena-el-pescador-1>
- Fig.4.4. *La Exposición N° 1* (2007), Guillermo Vargas. Instalación escultórica-performance. Galería Códice, Managua, Nicaragua. Recuperado el (22/03/2019) de <https://colectivo307.wordpress.com/2010/03/09/repudio-total-a-guillermo-habacuc-vargas/>

- Fig.4.5. *Usine* (2009), Adel Abdessemed. Vídeo de Instalación escultórica. Instituto de Arte de San Francisco, EE.UU. Fotogramas ©Adel Abdessemed. Recuperado el (24/07/2019) de http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/adel-abdessemed-2-24-12_detail.asp?picnum=12
- Fig.4.6. *Don't Trust me* (2008), Adel Abdessemed. Vídeo de Instalación escultórica. Walter and McBean Galleries, San Francisco Art Institute, San Francisco, EE.UU. Fotogramas ©Adel Abdessemed. Recuperado el (24/07/2019) de https://secure.avaaz.org/en/community_petitions/Stop_Adel_Abdessemeds_Exhibition_in_Mathaf/
- Fig.4.7. *Untitled (Death of a Chiken)* (1972), Ana Mendieta. Performance. Fotografía©Ana Mendieta. Recuperado el (24/07/2019) de <https://flamencoparadise.wordpress.com/2014/04/10/ana-mendieta-death-of-a-chicken-untitled-1972/>
- Fig.4.8. *Rat Piece* (1976), Kim Jones. Performance. Galería UB Art, New York. Fotografía©Kim Jones. Recuperado el (24/07/2019) de [https://alchetron.com/Kim-Jones-\(artist\)](https://alchetron.com/Kim-Jones-(artist))
- Fig.4.9. *Cómo explicar imágenes a una liebre muerta* (1965), Joseph Beuys. Performance. Galería Alfred Schmela, Düsseldorf, Alemania. DELGADO, Gerardo y SEVILLA, Soledad. "Joseph Beuys. Nueve acciones fotografiadas por Ute Klophaus". Fundación Caja de Pensiones: Barcelona. 1985.p.14-17.
- Fig.4.10. *Le repos des passionistes* (1971), Annette Messager. Instalación escultórica 14 vitrinas (101x150x90cm) con 72 aves. Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, Francia. Recuperado el (24/07/2019) de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbqjx8X/rbLRpep>
- Fig.4.11. *Untitled* (1990), Maurizio Cattelan. Instalación escultórica, caballo disecado (300x170x80cm). Museum für Modern Kunst, Frankfurt, Alemania. Fotografía©Axel Schneider. Recuperado el (24/07/2019) de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/355-entrevista-a-maurizio-cattelan>
- Fig.4.12. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), Damien Hirst. Instalación escultórica (213x518x213cm), tiburón tigre, vidrio, acero, solución de formaldehído al 5%. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, EE.UU. Recuperado el (22/03/2019) de <http://katieaohara.com/celebrities-in-museum-the-new-blockbuster-exhibition/>
- Fig.4.13. *Piramida Zwierząt* (1992), Katarzyna Kozyra. Instalación mixta: Escultura piramidal, animales disecados (caballo, perro, gato y gallo) (220x190x120cm), proyección vídeo 46'49" y texto declaración artista (A4). Galería Nacional de Arte Zachęta, Polonia. Recuperado el (22/03/2019) de <https://culture.pl/pl/dzielo/katarzyna-kozyra-piramida-zwierzat>
- Fig. 4.14. *Love Saves Life* (1995) / *Love Lasts Forever* (1997), Mauricio Cattelan. Esculturas taxidermia y esqueletos (burro, perro, gato y pollo) (210x120x60cm). Museo Estatal de Arte e Historia Cultural de Westfalia, Alemania. Recuperado el (22/03/2019) de <https://www.dw.com/en/animal-uproar-on-show-in-bremen/g-48062892>
- Fig.4.15. *Lavatio Corporis* (1994), SEMEFO. Esculturas de caballos y potrillos taxidermia. Museo de Arte Carrillo Gil, México. Recuperado el (24/07/2019) de <https://archivochurubusco.encyrim.edu.mx/n3letras2.html>
- Fig.4.16. *Tar and Feathers* (1996), Mark Dion. Escultura (102x40cm) árbol, alquitrán, plumas, animales taxidermia. Galería Tanya Bonakdar, Nueva York, EE.UU. Recuperado de BAKER, Steve. *The Postmodern animal*. Reaktion booksLTD: London.2000.p.112.
- Fig.4.17. *Star* (2002), Natalia Edenmont. Fotografía digital con animales muertos. ©Natalia Edenmont. Recuperado el (22/03/2019) de <https://supay-666.blogia.com/2008/051501-cuando-el-arte-juega-con-la-muerte-de-animales...-gracias-innerpendejo-.php>
- Fig.4.18. *Monogram* (1955-59), Robert Rauschenberg. Técnica mixta: escultura, pintura, collage (106x160x163cm). Moderna Musset, Stockholm. Fotografía©Robert Rauschenberg. Recuperado de BAKER, Steve. *The Postmodern animal*. Reaktion booksLTD: London.2000.p.70.
- Fig.4.19. *Hyena Jackal Vulture*, Diorama (1976), Hiroshi Sugimoto. Fotografía de gran formato (93,3x74,9cm.). Fotografía©Tate, MoMA y SFMOMA. Recuperado de ALOI, Giovanni. "Art & Animals" I.B.Tauris: London. 2012.p.25.
- Fig.4.20. *The zoo Story* (2007), Peter Friedl. Escultura: jirafa disecada. Zoológico de Qualgilyah, Cisjordania. Recuperado el (22/03/2019) de <https://www.flickr.com/photos/architektur/634707403>
- Fig.4.21. *Amazón* (1992), Dorothy Cross. Escultura, maniquí de sastre y piel de vaca. Fotografía ©The Frith Street Gallery, Londres. Recuperado de BAKER, Steve. *The Postmodern animal*. Reaktion booksLTD: London.2000.p.61.
- Fig.4.22. *British Wildlife*, (2000), Tim Noble y Sue Webster. Instalación escultórica, Materiales: 88 animales disecados (46 aves, 40 mamíferos y 2 peces), madera, relleno de fibra de vidrio de poliéster, musgo falso, alambre y proyector de luz. Tamaño: (150x90x180 cm). Recuperado el (10/08/2021) de http://www.timnobleandsuewebster.com/british_wildlife_2000.html

- Fig.4.23. *Fluido* (2009), Claire Morgan. Instalación escultórica, Grajilla (taxidermia), fresas, moscas azules, moscas de la fruta, plomo, nailon, acrílico (500x500x250cm). ©Claire Morgan. Recuperado el (22/03/2019) de <http://www.claire-morgan.co.uk/home>
- Fig.4.24. *Aquí es el fin de todas las cosas* (2011), Claire Morgan. Instalación escultórica, semillas de cardo, moscardones, lechuga común (taxidermia), nailon, plomo, acrílico (dimensión variable). ©Claire Morgan. Recuperado el (22/03/2019) de <http://www.claire-morgan.co.uk/home>
- Fig.4.25. *El taxidermista* (2013), Cristina Sampere. Escultura-trofeos, cabeza de animal cartón reciclado. Fotografía ©Fundación Setba. Recuperado el (22/03/2019) de <https://www.fundaciosetba.org/es/el-taxidermista-en-btv-ciutat-vella/>
- Fig.4.26. *El taxidermista* (2013), Sonia Ferré. Escultura-trofeos, cabeza de animal cartón reciclado. Fotografía ©Fundación Setba. Recuperado el (22/03/2019) de <https://www.fundaciosetba.org/es/el-taxidermista-en-btv-ciutat-vella/>
- Fig.4.27. *El taxidermista* (2013), Guadalupe Masa. Escultura-trofeos, cabeza de animal cartón reciclado. Fotografía ©Fundación Setba. Recuperado el (22/03/2019) de <https://www.fundaciosetba.org/es/el-taxidermista-en-btv-ciutat-vella/>
- Fig.4.28. *Ocupar para los Animales* (1960), Herman Nitsch. Instalación escultórica-performance. Fotografía ©Herman Nitsch. Recuperado el (22/03/2019) de <https://divinalibertad.wordpress.com/2011/01/09/orgen-mysterien-theater-hermann-nitsch-1938/>
- Fig.4.29. *La Tagliole* (1966), Carol Rama. Collage lienzo con piel de zorro rojo y esmalte (23x19cm). Fotografía ©Carol Rama. Recuperado el (22/03/2019) de <http://www.chenniehuang.com/2017/06/carol-rama.html>
- Fig.4.30. *Bricolage* (1966), Carol Rama. Técnica mixta (89x70cm). Fotografía ©Carol Rama. Recuperado el (22/03/2019) de <https://afasiaarchzine.com/2019/02/carol-rama-2/03-carol-rama-bricolage-1966/>
- Fig.4.31. *Toro Performance* (1979), Jordi Benito. Performance.Toro. Fotografías ©Fundación Joan Miró, Barcelona, España. Recuperado el (22/03/2019) de <http://www.jordibenito.cat/Fonsmdg.html>
- Fig.4.32. *The end of the History* (2010), Cervezas Brewdog. Escultura-taxidermia. Ardillas grises y armiños disecados, botellas. Fotografía ©Cervezas Brewdog. Recuperado el (22/03/2019) de <https://gastronomiaycia.republica.com/2010/07/26/cerveza-the-end-of-history/>
- Fig.4.33. *Animal Inside Out* (2013), Von Hagens. Instalación escultórica-plastinación. Animales, caballo, elefante, jirafa, camello (dimensión variable). Fotografía de una producción de Body Worlds, Museo de Ciencia e Industria de Chicago. Recuperado el (22/03/2019) de <http://www.carlabellido.com/animal-inside-out/>

9.1.4. CAPÍTULO 5. LA NUEVA RETÓRICA DE LA IMAGEN DEL ANIMAL MUERTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

- Fig.5. *Everyone's Talking About Jesus* (2005), John Isaac. Escultura. Cera microcristalina, resina epoxi, poliestireno, pintura al óleo, látex, sangre escénica (200x150x150cm). Fotografía ©John Isaacs. Recuperado de ALOI, Giovanni. *Art & Animals*. I.B.Tauris: London. 2012.p.131.
- Fig.5.1. *Norfolk Roadkill, Mainly* (2009), Steve Baker. Fotografía documental. Fotografía ©Steve Baker. Recuperado de ALOI, Giovanni. *Art & Animals*. I.B.Tauris: London. 2012.p.133.
- Fig.5.2. *Cheetahs* (1998), Olly and Suzi. Técnica mixta, fotografía, animales y pintura en sepia (sangre, 152x121cm). Fotografía ©Olly and Suzi. Recuperado de BROGLIO, Ron. "Surface Encounters. Thinking with animals and art". EE.UU: University of Minnesota. 2011.
- Fig.5.3. *Roadkill Carpet* (2001), Karin Van Lieshout. Objeto escultórico, lana (120x70cm). Fotografía ©Designboom. Alfombra Recuperado el (08/04/2018) de <https://www.designboom.com/design/ooms-roadkill-carpet/>
- Fig.5.4. *Porkopolis: Animals and Industry* (1989), Sue Coe. Técnica mixta: fotograbado. Gouache, acuarela y graffito (13x18cm). Fotografía ©Sue Coe.Galería St Etienne, Nueva York. Recuperado el (22/03/2019) de https://www.earthisland.org/journal/index.php/magazine/entry/inside_the_abattoir/
- Fig.5.5. *Modern Man Followed by The Ghost of his Meat* (1990), Sue Coe. Técnica mixta: fotograbado. Gouache, acuarela y graffito (13x18cm). Fotografía ©Sue Coe.Galería St Etienne, Nueva York. Recuperado el (22/03/2019) de https://www.brown.edu/Administration/News_Bureau/2002-03/02-003.html
- Fig.5.6. *Misfit* (1999), Thomas Grünfeld. Escultura-taxidermia, varios animales híbridos. Dimensión variable: (71x18x63cm), (24x28x22cm). Galería Saatchi, Londres. Fotografía ©ADAGP, Paris y DACS, Londres. Recuperado de ALOI, Giovanni. *Art & Animals*. I.B.Tauris: London. 2012.p.36.

- Fig.5.7. *Cercophitecus Icarocornu* (1985), Joan Fontcuberta/Pere Formiguera. Fotografía gelatina de plata. (43x38cm). Fotografía ©Joan Fontcuberta/Pere Formiguera. Recuperado el (22/03/2019) de <https://www.pinterest.es/pin/665266176180926515/>
- Fig.5.8. *Centaurus Neandertalensis* (1985), Joan Fontcuberta/Pere Formiguera. Fotografía gelatina de plata. (52x34cm). Fotografía ©Joan Fontcuberta/Pere Formiguera. Recuperado el (22/03/2019) de <https://www.albedomedia.com/destacado/joan-fontcuberta-y-pere-formiguera-centaurus-neandertalensis-1989/>
- Fig.5.9. *Radiografía de Solenoglypha polipodida* (1985), Joan Fontcuberta/Pere Formiguera. Fotografía, tirada al bromuro de plata tintado y virado al selenio (50x40cm). Fotografía ©Joan Fontcuberta/Pere Formiguera. Recuperado el (22/03/2019) de <https://graffica.info/premiosgraffica/joan-fontcuberta/>
- Fig.5.10. *Unknown Creature: Three Headed Monster* (2002). Shen Shaomin. Escultura, huesos, metal y pegamento (150x70x670cm). Fotografía ©Galería Saatchi, Londres. Recuperado el (22/03/2019) de <http://spacecollective.org/FirstDark/2755/Barebone-Creatures-The-works-of-Shen-Shaomin>
- Fig.5.11. *Unknown Creature nº 9* (2002). Shen Shaomin. Instalación escultórica: Harina de huesos, pegamento 50 huevos (17x17x26cm). Fotografía ©Galería Saatchi, Londres. Recuperado el (22/03/2019) de <http://spacecollective.org/FirstDark/2755/Barebone-Creatures-The-works-of-Shen-Shaomin>
- Fig.5.12. *Diagrama de GFP K-9* (1998), Eduardo Kac. Arte transgénico en desarrollo. Fotografía ©Eduardo Kac. Recuperado el (22/03/2019) de <https://www.ekac.org/transgenico.html>
- Fig.5.13. *GFP Bunny* (2000), Eduardo Kac. Proyecto de arte transgénico: conejo y proteína fluorescente verde. Fotografía ©Eduardo Kac. Recuperado de ALOI, Giovanni. *Art & Animals*. I.B.Tauris: London. 2012.p.76.
- Fig.5.14. *NATURE* (2000), Marta Menezes. Instalación bioarte: mariposas, laboratorio. Fotografía ©Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, España. Recuperado el (22/03/2019) de <https://martademenezes.com/portfolio/projects/>
- Fig.5.15. *May the horse live in me* (2011), Marion Laval-Jeantet and Benoît Mangin. Instalación escultórica-performance: Caballo, prótesis, sangre, laboratorio. Fotografía ©Science Gallery Dublin, Irlanda. Recuperado el (22/03/2019) de <http://www.artcatalyse.com/performance-art-oriente-objet-que-le-cheval-vive-en-moi.html>
- Fig.5.16. *Rata de Vacanti* (1995), Dr. Charles Vacanti & Dra. Linda Griffith-Cima. Proyecto bioarte: rata, tejidos poliéster, células de bovino, laboratorio. Fotografía ©Escuela Médica de la Universidad de Massachusetts, EE.UU. Recuperado el (22/03/2019) de <https://blogs.lainformacion.com/futuretech/2011/10/05/cientificos-hicieron-crecer-una-oreja-humana-en-una-rata-para-demostrar-un-nuevo-metodo-de-transplante/>

9.1.5. CAPÍTULO 6. EL ANIMAL COMO RECURSO Y PROCESO DE CREACIÓN PERSONAL

- Fig.6. Elaboración propia, El animal como recurso y proceso de creación, 2020.

9.2. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES: OBRA PERSONAL

- Fig.6.1. B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL (2015-16) Exposición individual en la sala Velarde, Biblioteca Municipal, Suances, Cantabria y en el Centro Cultural Quijano, Renedo de Piélagos, Cantabria. 2018.
- Fig.6.2.B.V.A. BECOMING A VISIBLE ANIMAL (2015-16). Material: Estructura de chapa de aluminio con malla para gallinero de alambre galvanizado hexagonal. Huesos de animales. Medidas: Tres estructuras en escalera 1m. x 33cm. x 54cm. Técnica: Instalación escultórica y huesos pintados.
- Fig. 6.3. P.P.C. PERCEPCIÓN PIEL CRUDA (2015-16). Material: papel fotográfico mate. Medidas:52x32cm. Técnica: Serie fotográfica digital B/N y color. Exposición individual en la sala Velarde, Biblioteca Municipal, Suances, Cantabria y en el Centro Cultural Quijano, Renedo de Piélagos, Cantabria. 2018.
- Fig.6.4. PAISAJE SONORO 7245 CHIP (2015-16). Material: Auriculares y Mp3. Medida: 3'56'' Técnica: Sonido.
- Fig.6.5.Vs-VERSUS (2) (2015-16). Materiales: sacos de arpillera, poliéster, piel sintética y huesos de animales. Medidas: 2.78m.x 25cm. x 2.05m. Técnica: Instalación escultórica. Exposición individual Centro Cultural Quijano, Renedo de Piélagos, Cantabria, 2018.
- Fig.6.6. Vs-VERSUS (1) (2015-16). Materiales: diferentes documentales. Medidas:4'39'' Técnica: Audiovisual.

- Fig.6.7. Vs-VERSUS_Vacios (2015-16). Material: papel fotográfico mate. Medidas: 52x32cm. Técnica: Serie fotográfica digital en B/N. Exposición individual Centro Cultural Quijano, Renedo de Piélagos, Cantabria, 2018.
- Fig.6.8. ACORPSE (2016-17). Fotomontaje del proyecto. Materiales: Sensor de movimiento, Motor insonoro, Soportes de pie, Cadena transportadora, Sistemas de sujeción, Piñones, Cableado, Ganchos de carnicería y fotografías. Medidas: Estructura 3x2x2m. Fotografías: 52x32cm. Técnica: Instalación escultórica interactiva con fotografías digitales.
- Fig.6.9. ACORPSE (2016-17). Detalle del mecanismo escultórico.
- Fig.6.10 ACORPSE (2016-17). Materiales: papel fotográfico en mate. Tamaño: 52x32cm Técnica: serie fotográfica digital en B/N y color.
- Fig.6.11. ANIMALESKA (2016-17). Materiales: cuadro en blanco, collar perro, fotolito, pita y foco de luz. Medidas: cuadro 50x70cm. fotolito A4. Collar XS. Técnica: instalación escultórica y fotolito.

