

# **Animales reales en el arte, o sobre los límites éticos de la capacidad creadora**

Carmen VELAYOS CASTELO\*

Resumen: Este trabajo versa sobre los límites éticos de la utilización de animales reales (vivos o muertos) en el arte contemporáneo. Para ello, parte de la defensa de obligaciones éticas directas hacia los animales y de la revisión de cualquier forma de “humanismo” que pretenda construirse de espaldas a la naturaleza no humana. Algunos de los riesgos éticos debatidos al hilo de diferentes manifestaciones artísticas son: la presunta instrumentalización del animal, la separación de su hábitat, la crueldad innecesaria hacia él o la amenaza posible a su bienestar o dignidad específica.

## **1. EL ARTE Y LOS LÍMITES DE LA LIBERTAD CREADORA**

Dicen que Leonardo liberó a todos los pájaros presos en un mercado de Florencia. Seguramente lo hizo porque los conocía. Admiraba el prodigio de su vuelo y trató, incluso, de imitarlo mediante la construcción de máquinas voladoras.

---

\* Profesora y Doctora en Filosofía Moral y Política. Facultad de Filosofía. Universidad de Salamanca.

Leonardo amaba a los animales. No entendía la imparcialidad de la madre naturaleza cuando entregaba a la esclavitud para el uso humano a algunos de sus hijos y les pagaba los servicios prestados con crueles sufrimientos. De todos modos, y pese al gran Leonardo u otros muchos artistas, pasados y presentes, el amor por los animales no es una nota que pueda caracterizar a todo artista *per se*. Ni tampoco lo es su contrario: el desprecio o la simple indiferencia hacia el animal.

A principios de 2006, era denunciado ante el Seprona de la Guardia Civil el Museo Reina Sofía de Madrid por apología del maltrato animal. La denuncia provenía del Grupo *Amnistía Animal*. Entonces se estaba exhibiendo en dicho museo un vídeo del artista conceptual Jordi Benito, dentro de la exposición “El arte sucede”. Aunque el vídeo fue creado en los años ochenta, se estaba exhibiendo en la primera década de 2000, bajo el Código Penal de 1996 que tipifica ya como delito la apología del maltrato y la violencia hacia el animal.

El Museo alega que se somete siempre a la legislación vigente y que “no se desprende del vídeo una incitación directa a perpetrar un delito, ni se ensalza la comisión de un crimen.”<sup>1</sup> Pero un vídeo en el que el artista pega cinco martillazos en la cabeza a una vaca viva, dentro de una sala en ruinas, para después acuchillar su garganta, ya en el suelo, y recoger su sangre en una copa, crea la sospecha de haber traspasado los límites legales vigentes. Y los morales, en cualquier caso.

La dificultad de fijar límites colectivos al uso de animales reales, incluso en un caso tan aparentemente claro como éste, da muestra, como poco, de la urgente necesidad de replantear públicamente el problema. Recordemos que también en cine hemos visto escenas similares de sacrificios de animales, como el de la vaca de “Apocalypse now”, de F. Coppola, sin demasiado eco crítico. Pero en el caso que nos ocupa, el vídeo de Jordi Benito volvió a formar parte de la exposición “El arte sucede”, sin problema alguno, en el centro donostiarra Koldo Mitxelena. Se echa de menos que los propios artistas asuman esa tarea y empiecen a hablar en serio de lo que no parece aceptable hacer –moralmente hablando– tampoco en el terreno de la creación, como no parece serlo en otros ámbitos.

Es verdad que la ley ha avanzado mucho en cuanto a protección del animal no humano en los últimos tiempos, pero sigue debatiéndose

su alcance en este caso, en concreto en cuanto al maltrato animal y su tipificación. Precisamente, en la actualidad se discute seriamente sobre ello a nivel nacional, autonómico y europeo. Como queda patente con el ejemplo anterior, en nuestro país todavía no es fácil tener éxito al denunciar una obra como la de Benito por maltratar al animal, sin más, sino sólo por incitar a otros a hacerlo. Con todo, es curioso observar que, a medida que la ley evoluciona en el sentido de una mayor restricción respecto a los límites de la utilización de animales, aumenta en el arte la inclinación (junto a las posibilidades técnicas) a utilizar animales reales frente a un pasado en que bastó –generalmente– con representarlos. Pero, de nuevo, al artista no le es propia la tendencia a someter con crueldad al animal, como tampoco lo es la tendencia a cuidarlos o a denunciar la crueldad a la que les sometemos.

Algo sí está claro, sin embargo. En la obra artística de todos los tiempos aparece el animal no humano, con todo el miedo y la atracción que nos provoca; con la hilaridad y la risa; con la apariencia de seguridad y de fortaleza, o de fragilidad..., para darnos siempre una imagen directa de sí mismos y un recurso infalible para vernos reflejados. En concreto, diversas corrientes artísticas de la pasada y la presente centuria han permitido la proliferación de algo inusual en el arte precedente. Me refiero a la utilización de animales reales (vivos o muertos) frente a la mera representación de los mismos. El trabajo presente se centrará precisamente en el debate actual acerca de las implicaciones éticas del uso de animales reales en el arte contemporáneo.

La introducción de animales vivos en la obra artística le debe mucho a corrientes de la segunda mitad del siglo XX, como el arte *povera*, la *performance*, el *happening*, el arte ecológico, el *land art* o el *aktionismus* vienes. A pesar de sus importantes diferencias, todas ellas permiten que el animal entre a formar parte de la obra. El efímero resultado es, así, tan vivo y espontáneo como la vida del propio animal y su capacidad de interactuar con el contexto físico y humano que el creador le brinda. El mismo Marcel Duchamp, inspirador fundamental de muchas de estas corrientes artísticas, nos ofrecía ya algún ejemplo, como su “Torture-morte” (1959), en la que mostraba la planta de un pie cubierta de moscas. El debate actual sobre cuidado de los animales

no puede excluir, por tanto, al arte, en la medida que éste también hace uso de los mismos.

Lógicamente, este uso no ha despertado casi en ningún caso la discusión ética y social que despiertan otras prácticas, como la experimentación científica y cosmética, o la crianza intensiva. Quizás se debe a que sólo en el menor de los casos, aunque suficientemente representativo, el arte incluye prácticas dolorosas o claramente agresivas para el animal (su muerte, su sufrimiento, su tortura). En otros casos, en cambio, es reivindicativo, crítico y comprometido con su bienestar. Por ello, valga de entrada una aclaración. El presente trabajo está destinado a continuar un diálogo poco conocido respecto a algunos de los usos artísticos de los animales que provocarán, en la mayoría de los casos, una reflexión ética mucho más sutil que la que originan otros usos. No aludiremos, en casi ningún caso, al uso artístico de prácticas agresivas y dañinas para el animal, porque, de hecho, casi todas las leyes de los países de nuestro entorno prohíben, de una manera o de otra, la exhibición del dolor provocado al animal si no es para satisfacer una necesidad esencial del ser humano. No obstante, tal limitación no parece triunfar, por ejemplo, en la totalidad de los casos en los que lo “artístico” es, a su vez, considerado como práctica cultural tradicional, pues en ocasiones la ley ha introducido cláusulas que pueden evitar la prohibición de las mismas para preservar dichas tradiciones. La Constitución europea se manifestaba así, por ejemplo en su artículo III-121: “(...) la Unión y los Estados miembros tendrán plenamente en cuenta las exigencias del **bienestar de los animales** como seres sensibles, al tiempo que respetarán las disposiciones legales o administrativas y **los usos de los Estados miembros**, en particular por lo que respecta a los ritos religiosos, las tradiciones culturales y los patrimonios regionales”.

Además, hay que contar con que lo legal y lo moral no tienen por qué coincidir tampoco en este caso. Por ejemplo, no es ilegal mantener encerrado a un animal en un museo, como ha ocurrido en ARCO este mismo año. Sin embargo, mantener a un animal en una jaula, o en cautividad, para ser exhibido artísticamente, sí constituye una conducta enormemente debatida desde un punto de vista moral.

Además, la preocupación moral por el resto de los animales no humanos, no se queda en la garantía de su pervivencia y en la evitación

de su dolor y su sufrimiento. Otras cosas se alzan al debate acerca del alcance de nuestra responsabilidad y cuidado de los animales. En concreto, y por lo que al arte se refiere, nos interesarán aquí aspectos tales como la separación de un animal de su hábitat natural, la pérdida de libertad, la cosificación o instrumentalización innecesaria respecto a demandas humanas o su manipulación genética. La discusión colectiva, abierta y no clausurada, de casos conflictivos que afectan a determinados de estos usos artísticos, pone de manifiesto que el arte no es sólo *producción* (*poiesis*) sino que está teñido de decisiones *prácticas* (*praxis*). O dicho de otro modo, que la creatividad artística contiene a menudo rasgos propios de la creatividad ética. Ésta tiene que ver con la toma de decisiones en situaciones de incertidumbre y afecta, por lo que a la creación artística se refiere, a la deliberación acerca de sus implicaciones sobre todos aquellos seres vulnerables, afectables y merecedores de consideración, que, o bien participen directamente en el proceso artístico (como los animales vivos), o bien en la recepción del producto como espectadores.

## 2. ¿UNA CUESTIÓN DE HUMANIDAD?

En su instalación “Ein Haus für Schweine und Menschen” (1997), las artistas *performance* Rosemarie Trockel y Carsten Höller, aprovechan el potencial crítico y transformador de la obra de arte para enjuiciar la relación hombre-animal. La construcción aloja a cerdos vivos y también a los espectadores humanos de la instalación, que se convierten en parte del proceso artístico. Todos comparten un mismo hogar. Sin embargo, una pared de cristal divide a los seres humanos de los cerdos y permite que los primeros vean a los segundos, pero no al revés. Además, dentro de la casa, sólo pueden verlos, no interactuar con ellos.

Los cerdos recuerdan, en primer lugar, a muchos humanos marginados en nuestra casa social, que claman en vano por su reconocimiento. Pero, además, la casa dividida de Trockel y Höller representa la barrera artificial entre el animal no humano y el humano. Al otro lado del cristal nos sentimos seguros. Es el lugar de los derechos, del observador aparentemente distanciado de su objeto; un lugar, en suma, que justifica una relación de dominio hacia quienes quedan fuera. Sólo hace falta un leve cambio de perspectiva, sin embargo, para ver al

observador y al observado formando parte de un hábitat común. Es más, fuera de la casa, las barreras no existen y los humanos pueden ya tocar y acariciar a los animales.

La instalación nos recuerda que la justificación moral de nuestras relaciones con el animal es una construcción cultural y, como tal, convencional. La naturaleza no sabe de fronteras morales, ésas las creamos nosotros en su seno. Aunque abierta a modificaciones históricas, la construcción ética dominante de la relación hombre-animal ha sido siempre la de la frontera entre ellos. Ésta tiene un carácter doble. Por una parte, es una escisión abierta en el orden de la naturaleza tal y como es concebido por las diversas cosmovisiones históricas. Por otra, es también una escisión práctica que legitima el dominio y la instrumentalización humanas del animal, entendido como un extraño.

“Soy humano y nada de lo humano me es ajeno”<sup>2</sup> es una hermosa plasmación de un humanismo moral que ha enorgullecido a Occidente, pero que, lamentablemente, se ha solido entender como diferenciación y reacción respecto a lo no humano. Mediante la irracionalidad del animal, mostraba el ser humano su dignidad exclusiva y su supremacía. La construcción de un humanismo antropocentrista cuenta con apoyos filosóficos como los siguientes:

(1) Según la concepción teleológica grecocristiana, todo ha sido creado por causa del ser humano (los vegetales por causa del animal y éste por causa del hombre). Aunque esto no significa necesariamente que todo haya sido creado “para el uso del hombre”, la fuerte lectura utilitarista de la concatenación de fines naturales en una gran y armoniosa *cadena del ser*, ha sido, quizás, la dominante. Éste es el caso de Cicerón, cuando le atribuye a Balbo, un supuesto estoico, uno de los más conocidos alegatos a favor del instrumentalismo utilitarista con respecto a los animales: “¿Necesito acaso mencionar a los bueyes? Vemos que... la curva de sus cuellos se adapta al yugo, y para tirar del arado son anchas sus espaldas”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> De Natura Deorum, II. Es justo recordar interpretaciones mucho más matizadas que ésta de la teleología organicista. Así, los estoicos (no el estoico ficticio creado por Cicerón) recuerdan que, si bien el animal se subordina al ser humano, éste se subordina

(2) Una segunda escisión es la derivada de la filosofía mecanicista de la naturaleza propuesta por Descartes. La mecanización de la vida animal marca la frontera respecto al espacio humano del alma y del pensamiento. Para Descartes, los animales no poseen alma, aunque sí sensibilidad.

Son cuerpo extenso. Los seres humanos, por el contrario, sí poseen cuerpo (concebido también mecánicamente), pero su identidad viene dada por el pensamiento. Si la teoría cartesiana legitimaba el sometimiento del animal al hombre, esto no era “más cruel con los animales que manifiestamente piadoso con los hombres, libres de las supersticiones de los pitagóricos, porque los absuelve de la sospecha de delito siempre que comen o matan a animales”.<sup>2</sup>

La historia moderna de Occidente posterior a Descartes, aunque con matices y reseñables excepciones, siguió aferrada desde entonces a cierto dualismo naturaleza-cultura que hacía muy difícil derribar la barrera entre el animal y el hombre, así como las consiguientes relaciones instrumentalistas de uno para con el otro. A principios del siglo XXI, sin embargo, hay razones para pensar que esa barrera está dando paso a nuevas formas arquitectónicas que estructuran espacios de diferencia en el seno de un espacio común de convivencia. El cambio es lento y complejo y exige reformulaciones extensas de los presupuestos tradicionales. Entre las claves científicas que apoyan el cambio, destacan el reconocimiento en el XIX tanto de nuestro origen evolutivo común como de las complejas interdependencias ecológicas que relacionan al hombre y al animal. Pero también ha sido crucial el avance en el análisis etológico del comportamiento animal, en el estudio comparado de la mente, etc. Con todo ello, la ciencia viene a respaldar las aún minoritarias intuiciones morales de hermandad y cercanía, así como a

---

al orden general de la naturaleza, que ha de imitar, y que ésta tiene valor y belleza en sí misma y no sólo en vistas a alguna utilidad humana. Para una crítica aguda de una teleología antropocentrista ciega, ver SÉNECA: De Ira, II, 27, 2, y para una de la teleología en general, T. LUCRECIO: De la naturaleza de las cosas, libro V.

<sup>2</sup> DESCARTES: “Carta a Morus”, 21 de febrero de 1649, en Correspondance, Charles Adam y Gérard Milhaud, París, P.U.F., 1963, pág. 138.

matizar la dualidad dominante. El ser humano reconoce su condición animal e hibridada y descubre analogías y no sólo disanalogías entre él y los demás animales.

Claro está, sin embargo, que la ética occidental no estaba preparada para asumir la tarea de su renovación desde un paradigma antropocéntrico a otro más abierto e inclusivo. En el momento actual creemos que el respeto a los animales es también una cuestión básica de humanidad y que su dolor o malestar “no puede sernos totalmente ajeno”, parafraseando la vieja sentencia latina. La cuestión es, no obstante, cómo se justificaría ese respeto y cuál sería su alcance.

La mayoría de las tradiciones éticas actuales, sobre todo las de inspiración kantiana, siguen abogando por la defensa de meros deberes indirectos con respecto al animal o de meros deberes de compasión y humanidad, pero no morales (véase, John Rawls o J. Habermas, entre otros<sup>3</sup>).

Por mi parte, creo necesario trascender esta línea y acoger la justificación de deberes morales directos hacia los animales. Esto no significa necesariamente defender la existencia de obligaciones hacia ellos estrictamente idénticas a las que tenemos hacia los seres humanos, lo que implicaría presuponer una vulnerabilidad al daño idéntica a la nuestra. Significa la defensa de obligaciones directas específicas y basadas en criterios éticos plurales.

Según Kant, el respeto se refiere siempre sólo a las personas y nunca a las cosas, incluidos los animales. Éstos pueden hacer nacer en nosotros una tendencia, ya sea el miedo, ya el amor, u otras, pero jamás el respeto. De ahí que el hombre no pueda tener “ningún deber hacia cualquier otro ser más que hacia el hombre, y en el caso de que se imagine que tiene un deber semejante, esto sucede por una *anfibología de los conceptos de reflexión*, y su presunto deber hacia otros seres es sencillamente un deber hacia sí mismo”<sup>6</sup>.

Para Kant, sólo es posible tener obligaciones hacia otros sujetos morales con los que podemos mantener relaciones morales de

---

<sup>3</sup> HABERMAS, J.: “Die Herausforderung der ökologischen Ethik für eine anthropozentrisch ansetzende Konzeption”, en *Erläuterungen zur Diskursethik*, Francfort, Suhrkamp, 1991, pp. 219-26., RAWLS, J.: *A Theory of Justice*, Oxford, Oxford University Press, 1971.



reciprocidad. No es éste el caso de los animales. Con respecto a los mismos, tenemos únicamente deberes indirectos, esto es, *en relación a ellos, no hacia ellos*.

Esto significa, por lo que aquí nos ocupa, que aquellos usos artísticos de animales que pudieran merecer, si llega el caso, nuestra sospecha moral, serían usos en contra de la humanidad del espectador y del creador, y no en contra del animal cuyo uso causa la sospecha. Significa también que la motivación moral única para evitar el daño a un animal sería que el ser humano se degrada a sí mismo y se deshumaniza con dichos actos. Por lo tanto, los deberes indirectos resultan al mismo tiempo un instrumento de la educación moral del hombre y supuestamente garantizan un trato adecuado de los animales.

Estoy de acuerdo con Kant en que dañar a un animal significa de hecho dañar la humanidad de aquel que hace el daño pero esto es así, precisamente, porque hay un animal que sufre dolor, la separación de su hábitat o su reducción a cosa. Apesar de no ser un sujeto moral, el animal sí es un paciente de nuestros actos libres y morales contra o a favor de él. Que el ser humano sea, en principio, el único sujeto moral en sentido estricto, no significa que sólo él merezca consideración moral. Así, por ejemplo, un recién nacido tampoco es –salvo potencialmente– un sujeto moral y nadie dudaría que es, en sí mismo, el objeto de nuestros deberes morales.

Creo que Kant no negaría que se puedan ejercer daños físicos al animal. De ahí la repercusión de éstos en nosotros mismos, endureciéndonos un poco más. Lo que sí niega es que éstos constituyan daños morales. El animal es incapaz de reconocer un daño como agravio moral y, mucho menos, de coaccionar mediante su voluntad al cumplimiento de deberes directos. Estoy de acuerdo. No obstante, resulta difícil admitir, con Kant y la mayoría de las tradiciones éticas basadas en el postulado de la reciprocidad, que el ser humano no falta a su deber con el animal si le hace daño. Su riesgo fundamental consiste en que la única razón moral para elegir entre un comportamiento correcto hacia los animales, o uno cruel, es el efecto de éstos sobre las personas.

En mi opinión, nuestros deberes para con los animales son directos, aunque ellos no sean sujetos morales ni puedan, en consecuencia, tener

obligaciones morales hacia nosotros. En suma, puede haber deberes morales sin reciprocidad.

Las dos tradiciones más conocidas en la defensa de deberes morales hacia los animales, son, en la actualidad, el utilitarismo de Peter Singer, por ejemplo, y la teoría de los derechos de Tom Regan<sup>7</sup>, entre otros. Lo característico de ambas es la defensa tanto de un criterio único de relevancia moral como de la igualdad formal de trato para todos los animales que cumplan ese criterio. El *status* moral es reclamado por Singer para todos quienes tengan la capacidad de sentir placer y dolor o, de otro modo, de tener preferencias.

Tom Regan, por su parte, atribuye derechos morales a todos aquellos animales que son, en sus palabras, “sujetos de una vida”.

El problema de ambas tradiciones es que su defensa de un único criterio de relevancia hace difícil la resolución de conflictos interespecíficos.

Así, por ejemplo, Singer reconoce que, en casos de conflicto de intereses, habrá que dar prioridad a los de aquel ser cuyo sufrimiento sea mayor.

Por ejemplo, un ratón con cáncer terminal puede que sufra menos que un ser humano con cáncer terminal que además sabe que va a morir. En su opinión, seríamos *especistas* si ante casos conflictivos como éste, priorizáramos necesariamente al ser humano sobre el animal. No lo somos, sin embargo, si resolvemos el conflicto a favor del animal, humano o no, con más preferencias insatisfechas.

Pero el ejemplo singeriano y su solución pueden estar poniendo de manifiesto que el sufrimiento indiscriminado no puede ser el único criterio para la ética. Ni éste, ni otros tan generales como él (la vida, la agencia moral, etc). No existe un único criterio de relevancia moral, sino varios, así, por ejemplo, la vida, el sentimiento, la agencia moral, las relaciones bióticas y sociales, etc., que se constituyen como criterios combinables.

Es necesario un análisis multicriterial y complejo de la relevancia moral, que se haga cargo de las analogías y de las disanalogías entre unos animales y otros, incluidos los humanos, en función de tales criterios combinados<sup>8</sup>.

Desde este soporte metodológico –que no puedo aquí desarrollar como merece– cabe afirmar que no toda utilización del animal es

necesariamente censurable éticamente hablando, pero, eso sí, siempre habrá de contar con una justificación suficiente, porque el uso de otros animales no es algo justificable de por sí. Muy al contrario de lo que podemos aprender de nuestra historia dominadora sobre el animal, no parece que, en principio, tengamos fundamento originario (natural, racional, o de algún tipo) ni potestad para usar a nuestros compañeros de evolución. Cualquier uso debería contar con una argumentación suficiente.

Los animales no humanos merecen consideración moral en sí mismos. Esta consideración no puede estar basada únicamente en sentimientos como la compasión, sino que solicita una respuesta en el nivel de la argumentación moral y política, y un respaldo institucional.

### **3. CUANDO EL ANIMAL SE HACE ARTE**

#### **3.1. DEL USO A LA COLABORACIÓN**

David Lynch se califica a sí mismo como un “amaestrador de hormigas”. Éstas aparecen en sus lienzos, devorando un bistec crudo, por ejemplo. El resultado es indefinido, pero intencionado por parte del creador. Las hormigas hacen lo que Lynch espera. En una de sus obras, por ejemplo, éstas suben durante días por una percha hasta llegar a las cabezas de arcilla con orificios en la nariz, ojos y boca. Allí se introducen por los orificios hasta acabar con el jamón y el queso que Lynch había colocado en el interior de las cabezas.

En innumerables ocasiones, el animal responde a lo que el artista espera de él. Otras, responde contingentemente convirtiéndose en coautor desinteresado de la obra de arte más que en una mera herramienta de la misma. Es el caso de la obra de Miquel Barceló en Mali cuando solicita la intervención de las termitas ajeno al resultado que su presencia pueda generar en el lienzo.

Cuando las irregularidades del papel adquieren una forma que le gusta, Barceló recoge las hojas de papel previamente situadas en sus termiteros.

Tanto Lynch como Barceló crean un tipo de pintura que surge de un proceso vital. “Fais des choses et point d’images –solicita Barceló–

, des choses qui en passeront jamais par internet”<sup>9</sup>. Ser y pintar, o vida y obra confluyen en sus obras de arte. Hay, sin embargo, diferencias de matiz entre ambos, que afectan fundamentalmente a la intención creadora.

En el primer caso, el artista actúa como un demiurgo planificador que prevé exactamente cuál es el fin esperado del proceso. Por tanto, la intervención animal es calculada desde el principio con más o menos precisión. La intención de Lynch es que las hormigas caigan en la trampa y se coman el manjar. Son sus instrumentos. Como ha expresado en alguna ocasión, “las hormigas son trabajadoras complacientes que hacen lo que se les pide y, encima, no tienen sindicatos”. En el segundo caso, el artista es un demiurgo más abierto al azar de la colaboración con la otra fuerza creadora. El artista se convierte él mismo en espectador del animal, dejándose sorprender.

Barceló espera a ver qué hacen las termitas con el lienzo y entonces elige entre los resultados.

Los animales no son sus instrumentos artísticos, sin co-creadores de la obra. En esta misma línea, Robert Gligorov exhibía en Arco 2007 su instalación “Dollar Notes”, que conecta una jaula con pájaros vivos con un piano que suena con el movimiento de las aves. La diferencia con Barceló, sin embargo, resulta evidente, pues Gligorov requiere separar a los animales de su hábitat, encerrarlos y someterlos a su capricho creador. La colaboración animal-artista es, así, más limitada, pues pasa por la negación de la “libertad” animal, como veremos en el punto siguiente.

Sin embargo, Jorge F. Bazaga convierte a las ovejas en fotografías en su entorno, acercándose –sin selección alguna por su parte– al punto de vista de una oveja ante el mundo circundante. Las ovejas llevan un casco en la cabeza con una cámara fotográfica que se activa cada cierto tiempo para hacer una foto. El reconocimiento del animal es palpable. La colaboración artistaanimal excluye, incluso, en la obra de Bazaga “Veinticuatro horas en la vida de una oveja”<sup>10</sup>, cualquier tipo de decisión artística sobre lo que es más o menos relevante o más bello (las formas más interesantes de los agujeros sobre el lienzo, en el caso de las termitas de Barceló, por ejemplo). El arte se deshumaniza: es la propia vida del animal la que es artística.

### 3.2. LA SEPARACIÓN DEL ANIMAL DE SU HÁBITAT NATURAL

Como acabamos de ver, a veces el animal se hace arte en un ambiente diferente a su hábitat natural, por ejemplo, en la sala de un museo. Sacado de su contexto habitual, el papagallo de la obra de Kounellis “Sin título” (1967, 1996), contrasta con el hierro barnizado y la percha sobre la que reposa. Como muestra del arte *povera*, la instalación se centra en la propia presencia vital del animal frente al estatismo y la pasividad de todo lo demás.

En la instalación de su papagayo en el Reina Sofía de Madrid (19-XI-96/19-II-97), se produjeron varias protestas por parte de grupos animalistas. Muchos de los visitantes del Museo, sin embargo, no entendían bien el porqué de las reclamaciones. El papagallo parecía feliz y estaba bien cuidado. El artista Jean-Marc Bustamante nos acerca al mismo problema en su obra “Suspensión” (1997-98). En ella, unos pájaros negros de pico rojo silban aflautadamente en jaulas blancas, de patas muy altas y barrotes enormemente finos y juntos.

Se crea un efecto óptico extraño sobre el espectador, quien parece caminar sobre “una reunión de soledades”<sup>11</sup>. La exhibición de pájaros o aves enjaulados en el arte contemporáneo empieza a ser más habitual de lo que pudiera parecer, pese a Leonardo o a tantos espectadores actuales que no llegan a poder convencerse de su necesidad. Recuerdo el vídeo “Sibyl’s song” (The Great Hall, Bury Saint Edmunds, 1999), de Karen Knorr, donde dos canarios macho en sus jaulas compiten con su canto por la territorialidad y la seducción. Los canarios proponen estaban bien alimentados y fueron cuidados durante un mes por el personal del Great Hall. En casos como éstos, donde no hay un abuso del animal derivable en muerte, tortura, dolor o sufrimiento físico, el alcance de las exigencias morales con respecto a su trato es muy variable. Quizás en el momento presente, que conoce usos más polémicos del animal, la reivindicación de la libertad del animal sea –para muchos– demasiado exigente. Desde el Museo Sivori, en Buenos Aires, León Ferrari escribía a la Sociedad argentina protectora de los animales en 1991. En una obra en dicho museo, “La Justicia”, Ferrari exponía una gallina viva<sup>12</sup>. Su carta expresa sorpresa por la petición de dicha

Sociedad de que su obra fuera retirada del museo ya que, según él: (1) no es un acto ilegal; (2) de no estar allí, la gallina estaría en una jaula más pequeña antes de ser cocinada; (3) se permiten los escaparates de las tiendas de animales, la caza, los zoos...; (4) tal petición constituye un acto de censura y manifiesta una incomprensión de su obra, que lucha contra delincuentes y torturadores.

Puede que Ferrari tenga razón en que hay conductas con animales vivos, aparte de las artísticas, que serían mucho más crueles que la suya, pero eso no la justifica necesariamente. Tampoco parece adecuado acusar a los críticos de no entender el sentido de su obra. Lo que sí parece claro es que Ferrari representaría una opinión muy generalizada frente a la de los que apoyarían la prohibición del encierro del animal.

Sea como fuere, creo que ésta última reposa en razones que deberían hacernos reflexionar –en términos generales– sobre el sentido de la exhibición y separación del animal de su hábitat para cumplir un fin artístico. El carácter público del arte hace más vulnerable al artista –que al propietario privado de animales en cautividad– ante la crítica. Pero esa misma crítica social, propiciada por el arte y basada en razones, puede impulsar también a muchos propietarios privados de especies exóticas a garantizar en el futuro condiciones de vida más saludables y apropiadas a su animal. En suma, el arte cumple una función social y pública que no tiene el individuo privado en su hogar.

### 3.3. SIMBOLISMO, CONSERVACIÓN Y RESPETO

El potencial simbólico de los animales es bien conocido por un artista. Lo conocen los escritores de cuentos y de fábulas, los guionistas de cine infantil, los pintores de todos los tiempos, los publicistas y también, por lo que aquí nos ocupa, los artistas *performance* a los que me voy a referir a continuación. Basten tres ejemplos:

En las instalaciones de Braco Dimitrijevic, por ejemplo, los animales vivos adquieren protagonismo.

Éstos son algunos ejemplos: en una pradera, un hombre toca el piano mientras dos elefantes pastan felices (“The Last Witnesses of another logic”, 1983); un mono mira el busto de Apolo en “Apolon” (1967, 1983); junto al retrato y el busto del artista en su niñez, reposa una pareja de leones (“Memories of Childhood”, 1983).

Dimitrijevic utiliza a los animales vivos para tratar de comprender al hombre. Los animales simbolizan en su obra lo incognoscible y lo imprevisible frente al afán de clasificación y las taxonomías científicas rígidas. El ojo del animal representa otro espacio lógico, no el de la historia lineal y oficial, que dota de sentido único los acontecimientos, incluidos los autobiográficos, sino el de la historia como campo ilimitado –quizás desordenado e incoherente– de lo posible.

Xu Bing es enormemente crítico en “A Case Study of Transference” (1994), donde dos cerdos tatuados con textos literarios, se aparean en una pocilga llena de libros.

Por último, el famoso *Little Joe*, coyote con el que Beuys conviviera durante varios días en una Galería neoyorkina junto a cincuenta copias del *Wall Street Journal*, simboliza claramente esa América salvaje aniquilada por la cultura americana.

El coyote, animal fetiche de los indios, había sido llevado casi hasta la extinción por esa América que da nombre a la instalación (“I like America and America likes me”). A partir del progresivo habituamiento del animal a él y viceversa, Beuys pretendía la reconciliación simbólica del hombre con la naturaleza.

Algunos conservacionistas vienen proponiendo argumentos de defensa de la naturaleza animal basados en sus valores simbólicos. Según esto, conservar el águila calva, por ejemplo, significa para los estadounidenses conservar al mismo tiempo el valor de la libertad americana que éste representa tan fielmente como su estatua neoyorkina. Sin duda alguna, su carácter simbólico puede ayudar a evitar la extinción de dicho águila.

Uno de los problemas de este argumento es que la capacidad de simbolización no exime de perjuicio al animal. El toro de lidia español está cargado de valor simbólico de carácter positivo, pero esto no evita su corrida.

Muchos sostienen que el mantenimiento de la Fiesta garantiza la perpetuación de la especie, que de otro modo desaparecería, junto con su capacidad simbólica. Sin embargo, el toro, que es criado con sumo cuidado y respeto en medio de la dehesa, ve la muerte en la plaza en condiciones que, al menos para parte de la población española (la mayoría según encuestas recientes<sup>13</sup>, merecerían la desaprobación moral. Ni el sentido ritual, ni el sacrificial ni el valor estético y artístico

de la corrida, parecen en este caso suficientes para justificar el dolor provocado y la crueldad.

No constituyen valores o intereses fundamentales –ni universales– del ser humano. Por supuesto, tampoco constituye justificación de la corrida –o de otras fiestas como el toro de Tordesillas o el de Benavente–, la apelación a la tradición. Muchas otras tradiciones que utilizan animales han sido retiradas tras ser reconsideradas postconvencionalmente de un modo negativo por aquellos que las practican o que las conocen.

Un segundo problema que no resuelve la práctica de la valoración simbólica del animal es el alcance de la misma. Que valoremos positivamente a una especie puede ser bueno para esa especie, pero, ¿qué ocurre con aquellas otras que no alcanzan nuestra capacidad de simbolización?

De hecho, algunas de las especies animales en vía de extinción no aparecen jamás en los cuentos, en las pinturas o en el cine simbolizando valores o cualidades positivas.

Esa misma contingencia y arbitrariedad de la simbolización se refleja perfectamente en el arte de todos los tiempos a la hora de atribuir a determinados animales cualidades negativas. Así, por ejemplo, la simbolización del mal por parte de la serpiente, a pesar de no ser de raíz artística, ha provocado una persecución histórica de la misma que va más allá de lo razonable en virtud de su peligro real.

La utilización de estos animales vivos en el arte debería estar atenta a diversas precauciones de carácter ético:

(a) Un animal no puede ser degradado, humillado o sometido a esfuerzos o condiciones físicas o relacionales dañinas con fines artísticos.

(b) Tampoco deberíamos mantenerlo en cautividad, fuera de su hábitat natural, salvo que sea posible proveerle de un adecuado entorno físico y relacional.

(c) La simbolización, por parte del animal, de cualidades referidas al bien o al mal debería ser cuidadosa, sobre todo cuando reproduce asociaciones perversas que puedan repercutir directamente sobre el trato que el animal merece en una sociedad.



### 3.4. LOS ESPEJOS DEFORMANTES

Acostumbramos a mirar al animal desde el patrón de medida de la humanidad y el resultado es siempre deformante. Dos son las deformaciones más evidentes y dañinas en las que puede participar el arte: la antropomorfización excesiva y la consiguiente ridiculización. Un animal no es una copia deformada del ser humano y, mucho menos, un sustitutivo de él.

Haciendo que se nos parezcan, manifestamos nuestra actitud de superioridad excluyente. Éste es el caso de algunos espectáculos circenses que todavía reproducen actuaciones animales dirigidas a la risa del espectador. Entre las bufonadas más recurrentes –aunque cada vez menos usuales– están las protagonizadas por monos (mono organillero con falda, por ejemplo), pero también por osos (bailarines) etc.

Otras veces, cuando no parece posible humillarlos a ser lo que no son, y los animales muestran cualidades excepcionales en sí mismas, como la fuerza y bravura de los leones, el circo opta por someterlos a la civilización y por mostrarles aquello que les falta mediante la crueldad del proceso de su doma.

Afortunadamente, el por otra parte maravilloso arte circense está cambiando. Así, por ejemplo, uno de los más famosos Circos internacionales, como es el Circo del Sol, ha suprimido por completo los números con animales.

## 4. LA MUERTE ANIMAL Y EL ARTE

A pesar de haberme centrado en el uso de animales vivos, el uso más numeroso de animales reales en el arte actual proviene de animales muertos o que serán matados en el propio proceso artístico.

### 4.1. MATAR HACIENDO ARTE

A este respecto, cabe destacar las *performances* realizadas por el polémico artista austriaco Herman Nitsch. En el marco del accionalismo vienes, Nitsch se cubre con el gesto del chamán o del sacerdote para ofrecernos un ritual catártico que él mismo incluiría dentro del concepto

general de su obra performativa, el “Orgien-Mysterien-Theater”. Como ya hiciera el propio Beuys, el artista se convierte en protagonista de la obra de arte y de la dramaturgia. Aparece, por ejemplo, vestido con una túnica blanca y colgando un crucifijo.

Nitsch nos presenta el ritual de la muerte. Un cordero es descuartizado. Sus vísceras se esparcen sobre el cuerpo del artista extendido sobre el suelo. En otro de sus rituales, se realiza un *via crucis* con las crucifixiones de un animal y de un hombre cubiertos de sangre.

La acción del descuartizamiento del animal supone la sublimación del terror metafísico hacia la muerte y una forma de catarsis y de oración. Nitsch quiere romper con el significado que en nuestros días posee el acto de dar muerte a un animal. Lejos de constituir algo turbio y desagradable, el sacrificio del animal es un acto estético, aunque violento, que recupera la natural agresividad humana taponada por la cultura. Sus ritos se inspiran tanto en los ritos dionisiacos del sacrificio como en la simbología cristiana de la muerte y la resurrección, sin descartar, por supuesto, a la propia tragedia griega.

Consideradas por muchos como orgías de sangre y de violencia, sus acciones han merecido todo tipo de denuncias y protestas públicas. De hecho, grupos diversos de defensa de los animales (austriacos, suizos, alemanes o británicos) han reclamado insistentemente la prohibición de sus rituales.

Es posible que las acciones de Nitsch, o el vídeo antes citado de Jordi Benito, choquen con un sentir ciudadano cada vez más extenso en contra de la crueldad gratuita hacia el animal. La espontaneidad de la denuncia de sus orgías es síntoma inequívoco de los límites que la propia sociedad está imponiendo al uso de los animales.

En la Antigüedad, los ritos paganos incluyeron a seres humanos hasta que las intuiciones morales colectivas se opusieron a dicho uso. Ritos como los de Nitsch deberían ser hoy también replanteados a la luz de la razón y de su uso público en forma de diálogo.

#### 4.2. CREAR DESDE LA MUERTE

La obsesión por la muerte, aunque en un contexto muy diferente, aparece de nuevo en la obra del también polémico y condecorado

Damien Hirst. Esta vez, el inglés utiliza animales muertos suspendidos en tanques de formol, así, una oveja (“Away from the Flock”) o un tiburón bajo el título “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living” (1992). La discusión sobre su obra concita todo tipo de reacciones, desde el entusiasmo hasta la persecución y la destrucción de alguna de sus obras.

Si no me equivoco, Hirst no mata a sus animales para después exhibirlos muertos. Recoge a los animales ya muertos, principalmente de mataderos, y exhibe entonces su presencia cadavérica en tanques de formol.



La cuestión que se nos plantea no es, entonces, si es legítimo matar con fines artísticos, sino otras mucho más sutiles y complejas, como: ¿es razonable la utilización de animales muertos como herramientas de la creación artística?; ¿por qué hacen aflorar sus muestras sentimientos tan encontrados, algunos de indignación?; ¿atenta contra la dignidad de un animal el mostrarlo sin vida o en proceso de putrefacción?

A Hirst le fascina el proceso natural de la muerte. Por eso, en alguna ocasión, ha tenido problemas con los responsables de Sanidad, al querer exhibir en directo y sin formol el proceso de descomposición y putrefacción de sus animales.

Su instalación “Two Fucking, Two Watching”, con una vaca y un toro muertos copulando gracias a un mecanismo hidráulico, fue prohibido en 1995 en una galería de arte neoyorkino. Lógicamente, la ausencia de formol conllevaba condiciones sanitarias inapropiadas. Hirst mantiene hacia el animal una actitud emocionalmente distante. Otra cosa es que sea cruel o inapropiada desde un punto de vista moral.

Personalmente, creo que la evaluación ética de su propuesta es complicada porque –repito– no hay, quizás, en ella un agravio suficiente del animal como para encontrar –al día de hoy– un acuerdo universal sobre su incorrección. Es, entonces, cuando afloran distintas opciones éticas, de diverso alcance, y que, sin embargo, pocas veces aparecen explicitadas en argumentos racionales.

Surgirán interpretaciones benévolas como, por ejemplo, que lo que Hirst provoca es un sentimiento de culpa con respecto a la muerte de los animales, o que su obra engrandece la vida (cualquier vida) desmitificando la muerte y enmarcándola en sus tanques cuadrículados, como no puede hacerse con la vida.





Siempre he creído que cualquier denuncia de carácter moral (sobre todo si es colectiva y repetida) debería ser seriamente considerada, aunque no sea necesariamente compartida. Voy a tratar de hacer explícitas las razones que –creo– podrían estar a la base del sentimiento moral de rechazo, o incluso de indignación, que despierta su obra en muchos ciudadanos.

Algunos autores, como J. Baird Callicott<sup>14</sup>, hablan ya de tres tipos de comunidades relevantes para la ética. Una es la comunidad humana o social, que es la comunidad ética en sí misma, en el sentido de agencia moral. Otra es la comunidad biótica, esto es, el ecosistema global. Y, por último, estarían las comunidades mixtas, basadas en las relaciones entre determinados seres humanos y algunos animales.

Es posible que fueran muy pocos los que presenciaron impasibles a su animal de compañía caminando hacia la putrefacción o expuesto sin vida tras un cristal para fines que no tienen que ver con la veneración, la admiración, o algún otro propósito que pudiera justificar tal uso. Al animal muerto le faltaría precisamente esa vida (movimiento, gesto, interacción) que lo identificaba y hacía especial. Habría quedado reducido a cuerpo inerte. Aún más en el caso de la exposición de la putrefacción o la sucesiva destrucción del animal o de alguna de sus partes, se estaría violando su identidad corporal<sup>15</sup>.

Es también fácil de entender por qué resulta más sencillo reconocer la supuesta vulneración de la identidad de un animal si éste es un animal doméstico que si es otro desconocido. Con este último, no se ha mantenido ninguna relación interactiva que haya ayudado a configurar esa vida propia y específica (hecha, en parte, de la relaciones con su amo). Sin embargo, ese sentimiento de rechazo podría extrapolarse también a los animales lejanos que no forman parte de nuestras comunidades mixtas. Y esto es lo que parece que ocurre con muchos de sus espectadores y lo que me une –en principio– a ese rechazo. En todo caso, las encontremos o no suficientes, sólo el conocimiento de las razones que reposan por debajo de nuestras prácticas, reacciones o sentimientos, y su discusión colectiva, podrá ayudarnos a elegir.



### 4.3. LOS EXCESOS DE LA TAXIDERMIA

Por razones análogas a las anteriormente expuestas, me resulta excesivo el número de animales disecados utilizados con fines artísticos, mucho más si se requiere la previa matanza del animal. Los animales disecados aparecen en fotografía, instalaciones y *happenings* de todo tipo. Así, por ejemplo, en la muestra de arte contemporáneo “Abracadabra” de la *Tate Gallery* de Londres (1999), la estrella era una ardilla disecada de Maurizio Cattelan que yace en la silla de una pequeña cocina. Una pistola en el suelo señala que se ha suicidado. En otra instalación, un caballo disecado pende del techo.

La disecación responde, quizás, a nuevas tendencias estéticas que tienen que ver con el abandono de la representación y el juego entre la verdad y la ficción. Sea como fuere, la presencia taxidérmica del animal con fines artísticos es la presencia de una cosa donde antes hubo vida, una cosa que alimenta los fines expresivos del artista.

En “Le repos des pensionnaires”, Annette Messager nos muestra un conjunto de gorriones disecados cubiertos con jerseys tricotados. Con sus patitas tiesas y panza arriba, reposan como desvitalizados por partida doble: los pajaritos son recubiertos –casi atados– por sus jerseys y están disecados. Messager utiliza a la propia taxidermia como metáfora de su propia creación, que trata de inmovilizar el tiempo y de crear – más que de reproducir– la vida.

En ocasiones, con todo, la taxidermia artística puede llegar a constituir un precioso tributo a la vida del animal disecado. Pues consigue una “visión eterna de las vidas efímeras de los seres vivos a través de la representación de naturalezas muertas, al fin y al cabo, vanitas.” Ése es el caso de las *Historiae naturalis; taxidermias* de Luis Castelo (2007) (fig.nº 2), quien reconoce en su obra la paradoja de la taxidermia: embalsamar la vida; y su relación con la fotografía: que “embalsama el tiempo, la vida, en un instante para siempre”<sup>16</sup>.

También a veces parece que el artista quisiera denunciar mediante el uso de la taxidermia la “muerte en vida” del animal actual, quien – paradójicamente– sólo revive –ya muerto– en la imagen fotográfica, gozando de sus hábitats perdidos.

Es el caso, quizás, de Valentín Vallhonrat en sus “Sueños de animal” (1989). O de los dioramas de Sugimoto, como su “Antílope negro” (1994) ó su “Gorila” (1994).

De otro modo, la propia fotografía de animales disecados podría expresar el desconcierto del autor ante la vida animal clasificada, ordenada y exhibida en Museos y colecciones. Entonces, la imagen fotografiada de las colecciones de animales disecados, constituye, quizá, la máxima manifestación de esa naturaleza dominada, cuantificada y cosificada que, sin embargo, parece querer escapar a su extraño destino mediante la misma extrañeza que provoca al espectador y al fotógrafo: en sus ojos animales y en el rastro de la vida vivida ante nuestra propia mirada. Así parece ocurrir en las fotografías de Mark Dion en “Coleccionistas/Coleccionados Expedición al Pacífico (1862-1866)” (1994).

Los retratos animales recientemente expuestos en *Fotoencuentros 07*, por parte de Fernando Maqueira, en “Ánima”, muestran bien la paradoja de la taxidermia: que supone dar vida a la muerte, normalizar la depredación. Maqueira eleva al animal a objeto de un retrato individual, como si observara perplejo con su cámara el resultado de la disecación-resucitación: demasiado humana, como sus propios retratos. Pues ese momento final ya no es vida, sino muerte, y muerte creada por nosotros en un momento en que, además, como el propio autor nos dice citando a Susan Sontag, las escopetas se han metamorfoseado en cámaras fotográficas y la naturaleza, domesticada, amenazada y mortal necesita ser protegida<sup>17</sup>.

Pero cualquier propietario o cuidador de animales conoce la mirada exclusiva de cada uno de ellos y los cambios en la misma. Frente a ello, un animal disecado sólo tiene ojos. Es una falsedad a nuestra medida. El famoso perro de *The Result of War: The Cornucopian Dog*, del fotógrafo neoyorkino Joel-Peter Witkin, es un cadáver vitalizado que mira a la cámara y que casi parecería estar vivo si no fuera porque su interior queda abierto como un armario de frutas. También son cosificados sus monos crucificados, apareciendo en una escena que no les pertenece y les es ajena.

## 5. ANIMALES VERDES Y RATONES OREJA. ARTE E HIBRIDACIÓN

Desde tiempos inmemoriales, la imaginería colectiva ha creado fantasías animales. La anfisbena, el basilisco, el cancerbero de cincuenta cabezas o el unicornio son sólo algunos ejemplos. También los artistas desafiaron en lo imaginario las estrictas leyes occidentales de la naturaleza, así Leonardo, por ejemplo. Pero sólo hoy puede la tecnología hibridar de un modo semejante a la naturaleza animal.

Actualmente, la biotecnología nos permite la creación de seres que mucho tiempo atrás hubieran sido considerado monstruos, errores respecto al plan de una creación perfecta y ordenada. Conocemos ya, por ejemplo, el alumbramiento de animales que, expuestos a la radiación de luz ultravioleta, lucen verde fosforescente tras ser modificados genéticamente mediante la inserción de un gen de medusa. Algunos seres humanos podrán disfrutar de la oreja que perdieron o que nunca tuvieron, mediante la construcción artificial de una similar a la suya en el cuerpo de un ratón. Los *muslies*, mezcla de perro, zorro y mapache, tienen la ventaja de que no ladran y se venden ya en tiendas de animales.

Cuando el hombre creía en una naturaleza buena y ordenada, de carácter ejemplar, la tecnología y el arte eran concebidos como una prolongación de la misma. El técnico o el artista podían mejorar o concluir la naturaleza, pero no hacer algo esencialmente distinto a ella. El reino de la naturaleza se define en Platón como lo que no incluye ni a la voluntad humana (artificio) ni al azar<sup>18</sup>. La naturaleza es el terreno de la necesidad, por ello se opone al azar y al mismo artificio (arte o técnica), que introduce también una instancia aleatoria como riesgo.

En el momento presente, el ser humano parece haber puesto entre paréntesis la referencia férrea a un orden natural anterior que le sirva, además, de soporte o modelo para el arte o la técnica. Hoy sabemos que la naturaleza es contingente y hasta azarosa. Esto permite establecer cierto tipo de correlación entre la evolución biológica y la evolución de los objetos técnicos, también eminentemente históricos y adaptados a un desarrollo que explica sus características funcionales. Es sintomático

que, perdido ya el carácter de sacralidad de la naturaleza original, la técnica –como ya hiciera el arte– acoja para sí la ilusión, con ciertos rasgos de osadía, de intervenir en la selección natural a favor de una selección deliberada y artificial. Mediante la manipulación de la información fotográfica, y no genética, Joan Fontcuberta y Pere Formiguera construyen animales imaginarios.

La búsqueda de la verdad no les preocupa porque –en su opinión– ésta ha desaparecido del arte junto con la antigua naturaleza y la posibilidad de representarla. Es ahí cuando surge el simulacro, la verdad aparente en un mundo sin referencias, el continuo juego de lo imaginario.

Las fotografías de Fontcuberta y Formiguera construyen seres imaginarios como lo hace la biotecnología. También lo hacen otros muchos artistas, como Thomas Grünfeld, bajo el lema “El arte es un ser híbrido.” Grünfeld crea animales disecados compuestos de dos especies distintas, como la vaca-avestruz de su “Misfit (Cow)” (1997) 19. Pero evidentemente hay restricciones tecnológicas que no existen para el artista y que ahora me interesa subrayar.



Los productos tecnológicos, sea un animal transgénico o clonado, por ejemplo, suponen transformaciones del medio que crean nuevas posibilidades no presentes de modo natural, pero que la naturaleza no prohíbe. Evidentemente, los artistas que acabo de mencionar no juegan con restricciones científicas a la hora de inventar sus animales, pero sí lo hacen los que vamos a ver a continuación, pues –con ayuda de la comunidad biotecnológica, “crean” animales reales. Me refiero a los productos del llamado *arte transgénico* de Eduardo Kac o Marta de Menezes.

En este caso, la imaginación artística sí ha de estar sometida a las limitaciones presentes en la creación biotecnológica. Algunas son estrictamente científicas y funcionales. Otras son legales y, por último, estarían las éticas, como autolimitación.

De todas ellas, dan muestra los escritos de ambos artistas, en los que nos explican el por qué de su obra. Y, sobre todo en el caso de Kac, sus textos suelen salir al paso de las frecuentes críticas morales que su obra “GFP”, consistente en una liebre transgénica de color verde –llamada Alba–, ha suscitado.

Para empezar el breve recuento sobre los límites de la creación de animales transgénicos, valga decir que –desde un punto de vista







científico— no se puede hacer cualquier cosa en la naturaleza, pasando por alto la previsión de riesgos futuros. Eso que llamamos naturaleza es el resultado de millones de años de lenta evolución y complejas interacciones. Nuestra supervivencia y la de la vida en la tierra depende del aseguramiento de las condiciones vitales sobrevinientes a esa historia evolutiva, y que hoy podríamos temerariamente destruir. Por eso, cualquier modificación de la naturaleza debe estar muy atenta a sus repercusiones ecológicas globales.

Pero además, un producto tecnológico es el resultado de una acción intencional que cobra, a menudo, tintes utilitaristas y funcionales. A la base de muchos de los animales manipulados genéticamente, hay “necesidades” humanas concretas que marcan en gran medida los rumbos de la creatividad tecnológica. Así, surgen gallinas con menos grasa o cerdos sin pelo sobre su piel. Pero en el caso del arte transgénico, más que de necesidades o utilidades, deberíamos hablar de fines expresivos del artista.

En todo caso, la evaluación ética de un artificio tecnológico es, sobre todo, una evaluación de sus riesgos y consecuencias en conexión con los fines conseguidos. Dicha evaluación está sometida a un *principio* fundamental como es el de *precaución*, que tiene ya plasmaciones jurídicas e institucionales variadas a nivel internacional y nacional (y en nuestro caso, al nivel de la Unión Europea). Riesgos que tienen que ver con el bienestar colectivo e individual, la preservación de la vida sobre la tierra o el respeto a los derechos fundamentales de los individuos. Por lo que aquí nos ocupa, tiene que ver necesariamente con el bienestar y el respeto de los animales manipulados y con la justificación global de cada uno de los diseños a partir de los fines a los que sirven y de los medios utilizados.

El desarrollo de la manipulación genética de los animales ha respondido fundamentalmente a las crecientes demandas del mercado o de la investigación, sin atender suficientemente al bienestar de los propios animales. Como consecuencia, éstos son a menudo puestos a prueba hasta los límites de su propia adaptabilidad. Entre los ejemplos más conocidos y aberrantes de ausencia de esfuerzo prospectivo, cabe contar el de los cerdos de Beltsville, gigantes transgénicos creados a



partir de genes hormonales humanos y vacunos en el Centro estatal de Investigación animal.

Deformes y aletargados, apenas llegaron al año de edad tras todo tipo de padecimientos y enfermedades. Éste y otros muchos resultados se explican en parte gracias a la metodología de ensayo y error utilizada por la biotecnología, que no permite conocer por completo el producto del diseño hasta que no nacen los animales. Pero, en otras ocasiones, por el contrario, la instrumentalización del animal es prevista desde el principio, así, por ejemplo, en la debatida posibilidad de diseñar y llegar a fabricar ganado asexuado.

No obstante, ni en el caso de “Alba” ni en el de las mariposas manipuladas de Menezes en su obra “Nature?”, cabría hablar, en principio, de dolor físico en el animal, o de merma alguna de posibilidades de bienestar implicadas en el proceso de creación transgénica y en los resultados de ésta. Será, pues, atendiendo a todas las dimensiones de tratamiento ya mencionadas: repercusión ecológica, evaluación de los fines, instrumentalización y posible alineación del animal, y responsabilidad sobre las consecuencias, como hayamos de configurar un debate público urgente sobre las implicaciones morales de tales experimentos y creaciones.