



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Gutiérrez Jordano, Carmen; Andreu Lara, Carmen
Arte de contacto interespecies: Las prácticas artísticas
contemporáneas de cuidado hacia los animales no humanos
AusArt, vol. 12, núm. 2, 2024, pp. 163-173
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.26143>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695878895009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

ARTE DE CONTACTO INTERESPECIES: LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS DE CUIDADO HACIA LOS ANIMALES NO HUMANOS

Carmen Gutiérrez Jordano

Universidad de Sevilla. Dpto. Pintura

Carmen Andreu Lara

Universidad de Sevilla. Dpto. Pintura

Resumen

La presencia de los animales a lo largo de la historia del arte está marcada por un humanismo excepcionalista que ha recurrido al animal como espejo de la identidad humana. La desmaterialización del arte en los años 60 favoreció el desarrollo de prácticas artísticas presenciales, performativas y relacionales en las que aparecía un interés por la presencia animal no humana. Sin embargo, en el arte contemporáneo se ha mantenido una visión utilitarista en relación con los animales no humanos y sus cuerpos que los cataloga como 'objetos' en un sentido instrumentalizador. Con este artículo se pretende contrastar los planteamientos conceptuales y estrategias que difieren entre la creación artística en un marco antropocéntrico, y la que se plantea desde una alternativa interespecies de cuidado y empatía. Nos proponemos subrayar una conciencia ecológica en expansión que replantea los modos de creación interespecies, destacando el trabajo reciente de artistas como Jenny Kendler y Maja Smrekar, que cuestionan nuestra forma de relacionarnos a la vez que proponen alternativas simbólicas que potencian nuestra empatía hacia otros animales.

Palabras clave: ARTE INTERESPECIES; EMPATÍA; ÉTICA DEL CUIDADO; COLABORACIÓN; ECOFEMINISMO

INTERSPECIES CONTACT ART: CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES OF CARE TOWARDS NON-HUMAN ANIMALS

Abstract

The presence of animals throughout the history of art is marked by an exceptionalist humanism that has resorted to the animal as a mirror of human identity. The dematerialization of art in the 1960s favored the development of face-to-face, performative and relational artistic practices in which an interest in the non-human animal presence appeared. However, contemporary art has maintained a utilitarian vision in relation to non-human animals and their bodies that categorizes them as 'objects' in an instrumentalizing sense. This article aims to contrast the conceptual approaches and strategies that differ between artistic creation in an anthropocentric framework, and that which is proposed from an interspecies alternative of care and empathy. We propose to highlight an expanding ecological consciousness that rethinks the modes of interspecies creation, highlighting the recent work of artists such as Jenny Kendler and Maja Smrekar, who question our way of relating to each other while proposing symbolic alternatives that enhance our empathy towards other animals.

Key words: INTERSPECIES ART; EMPATHY; ETHICS OF CARE; COLLABORATION; ECOFEMINISM

Gutiérrez Jordano, Carmen & Carmen Andreu Lara. 2024. «Arte de contacto interespecies: Las prácticas artísticas contemporáneas de cuidado hacia los animales no humanos». *AusArt* 12 (2): 163-173. <https://doi.org/10.1387/ausart.26143>

Objetivos y metodología

El principal fin que nos proponemos es la visibilización de propuestas artísticas actuales que se desarrollan dentro de un marco de empatía interespecies. Con ello se pretende destacar la vigencia y continuidad de un discurso artístico atento a las subjetividades no humanas como agencias activas y potencialmente creativas. Al analizar otras obras artísticas con un bagaje especista que trata los cuerpos de otros animales (ya sean vivos o muertos) como objetos explotables, buscamos situar y matizar a través de la comparativa los encuentros interespecies recopilados. Junto a estos objetivos, surge un tercero, que es la consideración del arte como espacio para el fomento de una empatía ampliada a otras entidades no humanas, así como dispositivo para la reflexión y cuestionamiento de otras formas de relación fuera de pensamientos asentados en los dualismos jerárquicos. El mismo concepto de empatía es reformulado al vincularlo con teorías como la de actor-red de Latour, la materia vibrante de Bennet, los ensamblajes y agenciamientos de Despret o la simpoiesis de Haraway.

La metodología para llevar a cabo estos objetivos se basa en la documentación teórica de diversas fuentes y su posterior análisis y comparación dentro de un método inductivo. A raíz de las interrelaciones entre teoría y pensamiento y el análisis de las propuestas artísticas, se extraen y sustentan las conclusiones finales, quedando el tema abierto para futuras investigaciones debido a su transversalidad y vigencia.

La sombra del antropocentrismo en el arte con animales

Antes de explicar las propuestas seleccionadas que, de una forma u otra, se aproximan a los animales no humanos desde el reconocimiento y la empatía, vale la pena girar la mirada a aquellos proyectos artísticos cuestionables y ambiguos en su relación y trato animal humano-no humano. Con ello, buscamos contrastar y reflejar los planteamientos conceptuales y estrategias que difieren al insertarse unos en un marco antropocéntrico, y otros en una alternativa interespecies de cuidado y empatía.

El antropocentrismo es la premisa que posiciona al ser humano en un altar ajeno y elevado frente al resto de especies animales, por lo que el especismo es inherente a este enfoque. Si el antropocentrismo jerarquiza por encima al ser humano sobre el resto de lo viviente, el especismo sitúa una especie sobre otra, justificando y alentando la violencia y abuso de ciertas especies (Kallio-Tavin 2020, 301) según factores sociales y culturales entre otros.

Sobre prácticas artísticas que pueden relacionarse con esta corriente de pensamiento, todavía resuenan las polémicas en torno al tiburón conservado en formol por Damien Hirst en «*La imposibilidad física de la muerte en la mente del vivo*» (1991), dentro de su larga serie de animales disecados bajo

el título «*Historia natural*», que tenía como objetivo expresar la fragilidad de la existencia mediante la creación de un zoológico de animales muertos.

Esta actitud utilitaria en relación a los animales en el arte sigue presente en creaciones más recientes como los «*Corderos mesa*» (2014) de Oscar Tusquets, inspirados en el cuadro de Salvador Dalí «*Proyecto de interpretación para un establo-biblioteca*» (1942). Un total de veintiún corderos fueron taxidermizados y trabajados en ebanistería para contar con un cajón en su lomo. El artista y arquitecto Tusquets aclara que estos corderos iban a ser matados para consumo humano igualmente, tratando de desviar la atención en el uso artístico utilitario de estas criaturas. Lo interesante de esta aclaración es que el mismo artista siente la necesidad de realizarla. La instrumentalización y cosificación de corderos es permitida en la escena artística pues su destino iba a acabar siendo la muerte. Lo sacrificial del animal en el plano artístico contemporáneo es cada vez más puesto en duda, planteándose entonces la pregunta, ¿qué potestad tiene el arte y los mismos artistas de hacer uso de los animales como medios y objetos al adquirir una dimensión artística? Estos corderos que no pueden ya devolver su mirada a través de sus ojos inertes y vítreos son elementos decorativos, sacrificados por una causa de mayor estima que la alimentación: el arte y su valor estético. Este sentido sacrificial, propio de la tradición judeocristiana, que relega al animal como ofrenda, veremos cómo es subvertido por la artista Jenny Kendler con su performance «*Offering*» (2017). Mientras que el animal no puede ofrecerse, de ahí su sacrificio involuntario, Kendler revierte el sentido de ofrenda al realizarla por su parte. La artista brinda alimento a los animales sin ninguna pretensión de beneficio individual, sino con la intención de impulsar el encuentro interespecies.

Podemos afirmar que «gran parte del trabajo en biotecnología y desde la mirada artística refuerza y entiende a los otros animales como idóneos para actuar como lenguaje material», lo cual niega «su valor intrínseco como seres con quienes compartimos el planeta» (Martínez Morant 2019, 120). Destacamos el trabajo de bioarte de Eduardo Kac con la famosa coneja Alba de su proyecto «*GFP bunny*» (2000). La contradicción de esta obra nos hace reflexionar sobre nuestra alteración en la genética y sus implicaciones éticas. Alba, coneja que adoptó el artista tras su nacimiento en un laboratorio francés, fue creada con el gen fluorescente de un tipo de medusa, inocuo para su salud. La participación de Alba como agente de la obra resulta pasiva y encaja dentro de una visión utilitarista que experimenta 'con cuidado' sin tener en cuenta una simbiosis real entre humano-animal. La transgénesis de Alba recalca el juego humano de dios benevolente hacia la vida no humana, al no dañar directamente la integridad física de sus sujetos de experimentación. La intervención del arte en la vida es un campo rico y fértil al introducir especialistas científicos. Desde aquí nos preguntamos qué tipo de colaboraciones pueden resultar más emocionantes al proponer la participación de animales desde la compasión y cuidado mutuos.

Si en Kac hay cierta contradicción y ambivalencia en su planteamiento crítico y atento a la intervención humana y sus consecuencias, Guillermo Vargas 'Habacuc' llevó al extremo la contradicción entre el qué y el cómo, sobrepasando los límites ético-morales de la sociedad con «Exposición n°1» (2007). Nos suscita dudas en este caso si la conmoción en parte se debe a que el sujeto atado en una galería era un perro callejero. Este, de aspecto desnutrido y descuidado, fue bautizado como Natividad, de nuevo actuando el animal como metáfora al referirse a Natividad Canda, un indigente que aparentemente fue matado por dos rottweilers en presencia de policía y guardias del lugar. La controversia generada por el maltrato del animal es señalada como hipócrita por el artista al advertir la pasividad del público al no liberar, rescatar o llamar a servicios que actuasen ante tal situación. Lo que nos interesa ante este caso, al igual que en los anteriores, no es hacer de juezas que dictaminen un culpable claro de lo sucedido (público y/o artista), sino, más bien, impulsar la reflexión sobre la poética de esta pieza y sus consecuencias materiales. Habacuc aludía a la indiferencia del caso del indigente a través de otro sin techo no humano que en el espacio de la galería fue visto y no ayudado. Sin embargo, este mismo acontecimiento fue propiciado por la actuación del artista que dejó en condiciones inciertas a este animal. Esto nos recuerda, como en el caso de Tusquets y Kac, a la intervención inevitable humana en el resto de vidas no humanas. No obstante, ¿en qué lugar queda la ética aplicada a los animales en el plano artístico, y cómo puede producirse una empatía que no inflija sufrimiento? Desde aquí, creemos que la responsabilidad artística no mengua la libertad creativa. Al contrario, la desafía a crear en búsqueda de alternativas imaginativas y especulativas de otros mundos empáticos que no se rijan por el imperativo utilitario, jerárquico y subyugador. El público empatizó con el perro -por un sufrimiento innecesario- pero, ¿podría haber empatizado al hacer uso Habacuc de otras estrategias artísticas más respetuosas con los animales? Maja Smrekar en «*Hybrid family*» (2015-2016) replantea la interacción humana-canina desde un prisma radicalmente diferente al explicado, tal y como veremos a continuación.

Aunque se haga del animal símbolo y material de trabajo que lo convierte en 'objeto de arte' antes que en 'sujeto', en los proyectos artísticos analizados, hallamos un deseo por un encuentro con los cuerpos reales y concretos de los animales. En líneas generales, confirmamos que «gran parte del arte contemporáneo se caracteriza por un interés real en los animales individuales y en las relaciones humano-animal» (Ullrich 2019, 71). Este interés ha sido nulo -o casi nulo- a lo largo de la historia del arte occidental hasta ahora, marcada por un humanismo excepcionalista que recurría al animal como metáfora de la identidad humana. A causa de este panorama artístico incipiente en su interés por el contacto con los animales no humanos, nos proponemos destacar las alternativas recientes de las artistas mencionadas: Jenny Kendler y Maja Smrekar, como claros ejemplos

de prácticas artísticas basadas en una ética del cuidado que fomenta la empatía y proximidad entre animal no humano-animal humano.

Alternativas artísticas de cuidado interespecies: contactar desde la empatía

La empatía es el acto de situarse en la posición de otro, ya sea cognitivamente o emocionalmente. El acto de empatizar se completa con la intervención de la imaginación, la cual lo dota de cierto grado de imprecisión. La acción de empatizar no resulta de una activación por voluntad, ya que realmente surge a raíz de una actitud vital empática que va desarrollándose en las circunstancias intersubjetivas de los individuos. Si empatizar resulta un reto ya entre humanos, ¿es posible empatizar con la variedad de animales no humanos del mundo? La educación en la empatía no procede de una única fuente. Por lo que nos concierne, «las habilidades empáticas pueden enseñarse a través de la práctica artística y el debate» (Kallio-Tavin 2020, 307), debido a que el campo artístico, no sujeto a lo puramente tangible, facilita ese intento imaginativo mencionado previamente. El arte interespecies colaborativo y con voluntad de cuidado, además de permitirnos visualizar y proyectar otras realidades no humanas, nos pone en contacto directo con las otras especies. Esta forma de creación evidencia el significado de la palabra acuñada por Donna Haraway, '*simpoiesis*', que «es una palabra para configurar mundos de manera conjunta, en compañía. La simpoiesis abarca la autopoiesis, desplegándola y extendiéndola de manera generativa» (Haraway [2016] 2019, 99). El acto de crear-con en el arte interespecies es inherente al componerse de las actuaciones y presencias, directas o indirectas, de las vidas animales no humanas.

La etiqueta de arte interespecies puede parecer nueva al no ser especialmente reconocida todavía en el mundo hispanohablante. No obstante, este concepto fue formulado por Jim Nollan, artista y compositor que desde los 70 crea música con animales, como, por ejemplo, pavos y ballenas (Ullrich 2019, 71). La participación directa por parte de animales en la creación artística supone tensionar los límites entre lo humano y lo animal al conceder a este último la capacidad reservada a los humanos de producir y valorar estéticamente.

El arte interespecies desde su concepción puede vincularse teóricamente con el ecofeminismo o el posthumanismo. Ambas perspectivas, interseccionales, a pesar de matices y diferencias en sus planteamientos e intereses, tienen puntos comunes, como el cuestionamiento tanto de las dualidades jerárquicas como de la instrumentalización de lo considerado 'inferior', el énfasis en la interdependencia ecológica y la exploración de nuevas formas de relacionarse con el resto de seres vivos. Por ello, es necesario diferenciar el 'arte interespecies' que recurre a animales no humanos en su producción y exposición, del arte interespecies -referido de esta forma acotada- que

manifiesta palpablemente una intención empática con el otro animal y se materializa como prácticas de cuidado, compasión y reconocimiento.

Dentro de este paradigma podríamos reconocer ya la famosa acción de Joseph Beuys «*I like America and America likes me*» (1974). Frente a Habacuc y el perro relegado a la indiferencia en la galería y en relación con «*Hybrid family*» de Smrekar, Beuys convivió durante tres días con un coyote al que acabó abrazando al final de la acción. En su caso también el coyote cuenta con una carga simbólica al encarnar el sentido salvaje precolonial de Estados Unidos, aun así, el peso de la performance recae en esta interacción y convivencia que termina con su coexistencia pacífica (Kastner, 2005). En esta misma década encontramos más ejemplos menos conocidos que merece la pena mencionar, como son las performances de Bonnie Ora Sherk «*Public lunch*» (1971), similar a la de Fina Miralles, «*Miratges del zoo*» (1974), compartiendo ambas artistas la posición de los animales enjaulados. Estas obras son claros antecedentes de la expansión de una conciencia ecológica centrada en la empatía y cuidados interespecies que presentan las siguientes artistas.

Jenny Kendler (1980) es una artista estadounidense interdisciplinar que trabaja la instalación, la escultura, la pintura y la performance y que se autodenomina artista ecologista y medioambientalista. Su conciencia ecológica la mueve a la interacción directa con colibrís en «*Offering*» (2017). Frente a la 'ofrenda' inintencional de los «*Corderos mesa*» de Tusquets, la dádiva en este caso proviene de la artista para con los animales vivos. Durante dos horas, la artista permanece sentada junto a un dispensador con néctar al que no tardan en llegar hormigas atraídas por el jugo contenido. Kendler pinta su oreja de rojo y dispone con un cuentagotas parte del néctar dentro de la concavidad de ésta. Pacientemente, entrecerrando los ojos, la artista permanece lo más quieta y relajada, esperando el encuentro. Es fascinante leer las conclusiones de la experiencia, puesto que a pesar de esperar que algún colibrí acabe posándose en su oreja, esto nunca llega a ocurrir. La impredecibilidad de la actuación animal le hace recordar el infantil deseo humano de tocar, manosear y acariciar a los animales sin tener en cuenta a la otra parte del encuentro. La performance no acaba fallida, sino que en el entorno en el que se encuentra, Kendler contacta auditivamente con el vuelo incansable de los colibrís. La leve brisa de la agitación de sus alas cerca de su rostro la acaricia y concluye así con «*Offering*»: «Ya sea a través de actos de imaginación, actos de empatía o actos de cuidado, nunca podemos llegar del todo al otro lado. Aunque para nosotros tiene sentido intentarlo, y nunca está de más ofrecerse» (Kendler 2017). Su ofrecimiento es completo, abierto a lo que pueda pasar, y sin esperar nada a cambio por regalar ese néctar. La lección de humildad al contener su intervención, o quizás al intervenir de forma paciente, indulgente y complaciente a la presencia animal, nos ofrece como espectadores el regalo de valorar la mera coexistencia con otros animales que pueden regocijar nuestra percepción sin ser simples peluches dóciles. El intercambio de afectos en su performance acentúa «una

conciencia más sutil acerca de la compleja red de conexiones disonantes que se dan entre los cuerpos» (Bennet [2010] 2022, 37), que trasciende la idea de empatía del yo individual antropocéntrico a la de los ensamblajes entre materias humanas-no humanas como agentes activos.

Maja Smrekar (1978), por su parte, es una artista eslovena interdisciplinar que trabaja alrededor de la biotecnología, la ética y las relaciones humanas y no humanas. Cuenta con proyectos un tanto controvertidos como «*K-9_topology*», en el que supuso la hibridación de la especie humana y cánida como materialización de la domesticación mutua entre ambos que los lleva a compartir más de un 80% de similitud genética. El enfoque del proyecto no se basaba en la experimentación transgénica real, sino que desde lo artístico y conceptual reflexionaba sobre la bioética y las relaciones humano-animal no humano. Desde lo performativo «*Hybrid family*» (2015-16) continúa estas ideas de hibridación interespecies que exploran cómo el «significado de cuidar y ser cuidado pueden permitir nuevas formas de entender la interdependencia de las especies» (Adams 2020, 698). La performance tuvo lugar en un apartamento alquilado en el que convivió durante tres meses con sus perros, siendo uno de ellos una cachorra llamada Ada. Smrekar estimuló con un sacaleches sus glándulas pituitarias para acabar amamantando a Ada. El cuidado interespecies en este caso es desde el plano simbólico, pues la supervivencia de la cachorra no entraba en juego. Esta acción de amamantamiento de humana a perro genera una fuerte respuesta de rechazo a ojos de una mayoría, que cataloga la actuación como repugnante y grimosa. El tabú que supone la ingesta de leche humana por parte de un animal no humano no es equivalente al llevarse a la inversa, siendo los humanos los únicos mamíferos que consumen leche (de otra especie) en la etapa adulta.

Frente al caso de Habacuc y Natividad, el perro callejero de aspecto enfermizo relegado a estar amarrado en una galería sin apenas contacto, Smrekar convierte en protagonista a la interacción de su cuerpo desnudo con el de sus perros. Este acto íntimo es compartido con el público que accede al piso, tal y como ella comenta: «Superando la distinción clásica entre vida privada y existencia política, sentí la necesidad de actuar con mi propio cuerpo y el de mis perros para recuperar nuestra posición de poder mediante una performance pública» (Smrekar 2016). El estado de ser madre adquiere una nueva cara posthumanista -que subvierte el sentido explotador sobre los cuerpos de las mujeres como 'máquinas reproductivas'- al ser un acto invocado por la artista para dar el pecho a una perra. La incomodidad que surge entre algunas personas ante estas imágenes reafirma las delimitadas fronteras que persisten incluso entre dos especies con una historia de domesticación compartida durante más de 30000 años. Esta co-evolución planteada por Smrekar y Ada, fuera de los roles propios del entendimiento tradicional del proceso de domesticación, se inscribe en los ensamblajes de agencias interespecies como parte del «juego de la inducción recíproca» (Despret 2022, 13).

El símbolo del pecho lo encontramos años atrás en otra artista ecofeminista, Lucía Loren, que trabaja un arte ecologista e interespecies basado en los cuidados. Los pechos de sal de «*Madre sal*» (2008) remiten al simbolismo de Smrekar, sin llegar al grado transgresor de esta. En el caso de Loren, la intervención proporciona nutrientes a los cuadrúpedos de una zona de campo en La Rioja. Tras lamer estos bloques, los animales devuelven estos nutrientes transformados tras su digestión al medio. Tal y como sucede en la performance de Kendler, Loren hace una ofrenda que se integra en la cadena cíclica del ecosistema. En todas ellas el cuidar, asociado a la figura materna y, por tanto, femenina, adquiere nuevas dimensiones al salir a la esfera pública y al ir dirigido a los animales no humanos. Estas acciones de cuidar lo no humano funcionan «como instrumento de identificación empática con el cuerpo -y posiblemente la mente- de otro animal», pues para la ejecución de todas ellas se conduce un «estudio de los sentidos y formas de comportamiento específicos de cada animal», que «es como el intento de empatizar con el otro animal» (Ullrich 2019, 76).

Finalmente, como último ejemplo que se aleja de lo performativo y del contacto directo con el entorno físico y animales, cabe mencionar a Lisa Jevbratt (1967). Habiendo comentado brevemente la perspectiva utilitaria del bioarte, es interesante dejar un acercamiento alternativo, mediando tecnología y arte, para empatizar con los animales. Puede que la diferencia entre Kac y Jevbratt, sean sus prioridades: pese a que Kac busca ‘proteger’ lo máximo posible la integridad de Alba, su máxima artística resulta ser el progreso y avance experimental a través de ella. En cambio, Jevbratt en su proyecto «*Zoomorph*» (2013-actualidad) lo que busca exclusivamente es la empatía imaginativa de llegar a ser otros. A través de la colaboración con científicos comienza a plantear filtros y códigos en programas como Photoshop que se aproximen a la visión de ciertas especies. Crítica con la información obtenida de ciertos medios científicos que implican la experimentación y cautiverio de animales de laboratorio, acaba cooperando también con etólogos y chamanes de culturas indígenas de distintas partes del mundo. La complejidad del proyecto la lleva a reflexionar sobre la finalidad y veracidad precisa de «*Zoomorph*»: «No es decirle a nadie lo que otro siente o piensa, es una herramienta que te invita a imaginar eso» (Jevbratt 2012, 92).

Aunque Jevbratt no interactúe directamente con otros animales como es el caso de Kendler y Smrekar, la artista sí que busca invitarnos a un diálogo sobre la empatía interespecies, punto común de todas las propuestas comentadas en este apartado. En todas ellas existe un nexo con la teoría de los actantes (ANT) al promover las redes de interacción incluyentes de lo no humano (Latour 2008). El concepto de actantes abarca tanto las vidas no humanas como las humanas en una misma categoría que forma en estos casos las agencias potencialmente creativas, las cuales guardan relación con las teorías de Despret, Haraway y Bennet. Estas redes de actantes basadas en el cuidado y la especulación configuran el arte interespecies empático, el cual nos demuestra que ya la importancia no recae en el ser humano

como sujeto autónomo, sino en nuestra integración con el resto de vidas animales y no humanas (Martínez Morant 2019, 121).

Conclusiones

Tras haber revisado y analizado la producción de diversos artistas que evidencian el inmenso espectro de aproximaciones a la cuestión animal y nuestra relación con ellos, destacamos el aumento en los últimos años de intervenciones, performances y proyectos interdisciplinarios alrededor de la empatía animal que suponen la prueba del cambio de paradigma que estamos viviendo.

Es necesario aclarar que no pretendemos categorizar ni tachar de ninguna forma a los artistas mencionados en el primer apartado, sino más bien analizar esa 'sombra' del antropocentrismo en los planteamientos conceptuales y estrategias que rodean a algunas de sus producciones.

El hecho de que las artistas citadas en relación al arte interespecies empático y de cuidado sean mujeres, no ha sido intencionado. A pesar de ello, resulta más sencillo encontrar referencias a mujeres en este tipo de discurso que a hombres. Esto no quiere decir que no existan artistas hombres sensibilizados y volcados en estas cuestiones. La tendencia mayoritaria de las mujeres a interesarse por estas cuestiones podría ser objeto de estudios futuros, pero en estas conclusiones solo queremos hacer hincapié en que la configuración del artículo no parte de ninguna 'perspectiva de género' intencionada. Los cuidados y la empatía no son fundamentalmente femeninos. Son, ante todo, humanos y, por consiguiente, animales.

La apertura de la empatía y los cuidados hacia los animales y lo no humano en el arte se encuentra, como hemos visto, en un estado de crecimiento que refleja el carácter intersubjetivo inherente de la experiencia artística. Esta cualidad del arte intensificada en la contemporaneidad por la participación interdisciplinar e interespecies responde desde otro lenguaje al de las aportaciones teóricas analizadas. Ambos campos, praxis y teoría, nos invitan a asomarnos y salir fuera de la alargada sombra del antropocentrismo heredado para explorar las relaciones, ensamblajes y agenciamientos entre humanos y no humanos que generan parentescos e imaginan posibles puntos de encuentro. Seguir estas vías de acceso a la alteridad puede suponer nuestra reconciliación y reencuentro con el mundo, nuestra humanidad y por ello, nuestra animalidad.

Referencias bibliográficas

- Adams, Rachel. 2020. «The art of interspecies care». *New Literary History* 51(4): 695-716. <https://doi.org/10.1353/nlh.2020.0043>
- Bennet, Jane. (2010) 2022. *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Traducción de Maximiliano Gonnet. Buenos Aires: Caja Negra
- Despret, Vincien. 2022. «De agentes secretos a la interagencia». En *Simbiología: Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*, catálogo de la exposición, 6 oct. 2021-22 junio 2022. Buenos Aires: Centro Cultural Kirchner. <https://www.cck.gob.ar/de-agentes-secretos-a-la-interagencia-por-vinciand-despret/12135/>
- Haraway, Donna Jeanne. (2016) 2019. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Bilbao: Consonni
- Jevbratt, Lisa. 2012. «With the eyes of another». *Antennae* 21: 77-93. <https://www.dropbox.com/s/2xpoh720zeoikke/ANTENNAE%20ISSUE%2021.pdf?dl=1>
- Kallio-Tavin, Mira. 2020. «Art education beyond anthropocentrism: The question of nonhuman animals in contemporary art and its education». *Studies in Art Education* 61(4): 298-311. <https://doi.org/10.1080/00393541.2020.1820832>
- Kastner, Jeffrey, ed. 2005. *Land art y arte medioambiental*. Estudio de Brian Wallis. Traducción, Santiago Navarro Pastor. Londres: Phaidon
- Kendler, Jenny. 2017. «Offering». *Jennykendler.com*, página web de la artista. <https://jennykendler.com/artwork/4395215-Offering.html>
- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Traducción, Gabriel Zadunaisky. Buenos Aires: Manantial
- Martínez Morant, Mara. 2019. «Animales no humanos en prácticas artísticas: Algunos ejemplos desde el bioarte y el arte contemporáneo». En *Bodies, perceptions, design; Comunicaciones de las jornadas*, editora Mara Martínez Morant, 91-125. Barcelona: Bau. <https://www.baued.es/uploads/media/default/0001/07/292cd7f8897c15f8ae1599c2ff54bb-73878238ff.pdf>
- Smrekar, Maja. 2016. «Hybrid family». *Majasmrekar.org*, página web de la artista. <https://www.majasmrekar.org/k-9topology-hybrid-family>
- Ullrich, Jessica. 2019. «Animal artistic agency in performative interspecies art in the twenty-first Century». *Boletín de Arte UMA* 40: 69-83. <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.6126>

(Artículo recibido: 19/03/2024; aceptado: 03/05/2024)

