

ATLAS ANIMAL

Aproximación desde la práctica artística a la representación del
animal salvaje en la sexta gran extinción

Rodrigo López Soria

Trabajo Final de Máster

TIPOLOGÍA 4

Dirigido por Sara Vilar

València, julio 2019

Máster en Producción Artística
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Universitat Politècnica de València



A mi familia de sangre y a mi familia encontrada, por su apoyo y amor incondicionales

A mi tutora Sara, por su confianza y enseñanzas

A todas las personas que han aparecido y me han acompañado en este camino, en especial:

A Lara y los Ordóñez Aguilar

A Milagros

A Guillem

RESUMEN

Nuestra atracción por el reino animal y la preocupación por su supervivencia en el momento actual de extinción masiva de las especies nos lleva a querer indagar sobre el modo en que entendemos la naturaleza y la vida animal a partir de sus representaciones mediáticas.

En este proyecto nos acercaremos a la representación animal actual a través de la revisión de la idea de lo salvaje y la investigación de las razones que provocan nuestra fascinación visual por el reino animal, que resultará en la creación de *Atlas animal*, un proyecto artístico sustentado teóricamente que de manera fotográfica, escultórica e instalativa se apropia de las imágenes contenidas en diferentes enciclopedias sobre el reino animal para aportar una reflexión subjetiva sobre la presencia del animal en la cultura contemporánea.

Animal, Naturaleza, Salvaje, Pérdida, Enciclopedia, Arte.

ABSTRACT

Our attraction for the animal kingdom and the uncertainty of their survival in the current moment of species' massive extinction makes us want to deepen our knowledge on how we understand nature and animal life from its media representations.

In this project we approach contemporary animal representation through the review of our idea of the wild and the study of the reasons that provoke our visual fascination for the animal kingdom, which will come to the production of *Animal Atlas*, a theoretical-practical investigation that in a photographic, sculptural and installation way appropriates the images contained in different encyclopedias about the animal kingdom to provide a reflection on the presence of the animal in contemporary culture.

Animal, Nature, Wild, Loss, Encyclopedia, Art.

RESUM

La nostra atracció pel regne animal i la preocupació per la seva supervivència en el moment actual d'extinció massiva de les espècies, ens porta a indagar sobre la manera en què entenem la natura i la vida animal a partir de les seves representacions mediàtiques.

En aquest projecte ens apropem a la representació animal actual a través de la revisió de la idea del salvatge i la investigació de les raons que provoquen la nostra fascinació visual pel regne animal, que resultarà en la creació d'*Atlas animal*, una investigació teoricopràctica que de manera fotogràfica, escultòrica i instalativa s'apropia de les imatges contingudes en diferents enciclopèdies sobre el regne animal per aportar una reflexió subjectiva sobre la presència de l'animal en la cultura contemporània.

Animal, Natura, Salvatge, Pèrdua, Enciclopèdia, Art.

0 INTRODUCCIÓN	5
1 EXPLORACIÓN CONCEPTUAL	9
1.1 EL ESPECTÁCULO DE LA NATURALEZA EN EL ANTROPOCENO	11
1.1.1 La sexta gran extinción	11
1.1.2 Una percepción romántica de la naturaleza	15
1.1.3 Descubriendo la vida salvaje	19
1.2 IMAGEN DEL ANIMAL SALVAJE EN LA SEXTA GRAN EXTINCIÓN	24
1.2.1 El Animal exótico/jardines y parques zoológicos	26
1.2.2 El Animal sublime/museos de historia natural	37
1.2.3 El Animal virtual/fotografía e internet	52
2 EXPLORACIÓN ARTÍSTICA	59
2.1 PRECEDENTES	59
2.2 <i>ATLAS ANIMAL</i>	70
3 CONCLUSIONES	97
4 FUENTES REFERENCIALES	99
5 ÍNDICE DE FIGURAS	102

“¿Qué aspecto tiene un animal? ¿donde habita un animal, a qué lugar pertenece? ¿qué les sucede a los animales cuando intentamos mirarlos a través de nuestros propios marcos culturales? ¿qué es lo que estamos buscando?”¹

¹ MALAMUD, Randy. (2012). *An introduction to animals and visual culture*. Nueva York: Palgrave MacMillan.

0 INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, *Atlas Animal: Aproximación desde la práctica artística a la representación visual del animal salvaje en la sexta gran extinción* es una investigación teórico-práctica (Tipología 4) desarrollada a lo largo del curso 2018-2019 del Máster de Producción Artística de la Universitat Politècnica de València. A través de este proyecto proponemos una visión personal del tema de estudio escogido a través de la creación de una serie de trabajos artísticos.

La principal motivación de este proyecto es el deseo de profundizar en nuestra relación con los animales y, admitiendo que en el momento actual “la comprensión humana de los animales está determinada en gran medida por la representación en lugar de la experiencia directa con ellos”², nos centraremos en la imagen mediática del animal “salvaje”³, a menudo presentado en una naturaleza virginal, donde la vida prosigue su camino ajena a la crisis climática provocada por la civilización humana.

Para llevar a cabo la producción de una obra artística que cuestione las representaciones culturales del animal en la actualidad nos centramos en la enciclopedia animal, que nos servirá como materia prima para llevar a cabo diversas obras que pretenden expandir el relato del mundo natural que aquí obtenemos a nuevas lecturas alternativas que buscan reflexionar sobre la presencia de los animales en el mundo contemporáneo. En nuestra opinión las representaciones tradicionales del animal resultan conflictivas e inadecuadas, pues no muestran la crisis que afecta a la vida animal a nivel global.

La voluntad de interrogar la representación animal en el momento actual nos lleva a explorar un campo de investigación totalmente nuevo para nosotros, los denominados “Estudios Animales” en los que encontramos diversos autores y autoras que, exponiendo sus argumentos desde diversos puntos de vista respecto a la representación animal, coinciden en su posición

² BERGER, John. (2009). *Why Look at Animals?*. Londres: Penguin Books.

³ Nuestra preocupación por el estado de la vida animal en la actualidad no está limitada exclusivamente a los animales salvajes y reconocemos la necesidad de abordar la crueldad a que son sometidos los animales considerados como “ganado” o utilizados en laboratorios científicos, para lo cual sigue siendo imprescindible la lectura de *Liberación Animal* (1975) de Peter Singer. Que introdujo por primera vez el término *especismo*, y que sentaría las bases del movimiento animalista actual. Sin embargo, en este trabajo decidimos centrarnos exclusivamente en la idea del animal salvaje, entendido este desde un punto de vista globalizado, que nos acercará a un tipo de animales salvajes concreto, aquellos denominados como “exóticos”.

anti-anthropocéntrica y plantean la urgencia de nuevas maneras de representar a los animales en la cultura humana.

Las imágenes de la vida salvaje que vemos en las enciclopedias de vida salvaje seleccionadas para el desarrollo de una obra artística inédita y que abundan en otros medios para el conocimiento del mundo natural se ubican en paisajes espectaculares alejados y separados de la realidad humana. Para interrogar esta imagen tan extendida de la vida animal hemos decidido emplear la enciclopedia animal dado que contiene múltiples posibilidades plásticas que podrían ayudarnos a materializar nuestras ideas. En nuestro proceso artístico, los animales son recortados de sus paisajes, con esto buscamos alterar el significado inicial de estos dispositivos y sus imágenes, revisar el discurso que nos ofrecen y proponer nuevas lecturas más próximas a la realidad animal contemporánea.

El título: *Atlas Animal*, hace referencia al deseo humano de conocer, ordenar y clasificar el mundo que habita, la palabra "atlas" fue utilizada para definir un tipo de publicaciones que recogían una colección sistemática de mapas, creados siguiendo diferentes criterios como la geografía física, la situación socioeconómica, religiosa o política de un determinado territorio. En la actualidad existen atlas (también en formato multimedia) de diversas temáticas, entre las que se encuentra el reino animal, que no escapará al carácter delimitador de los primeros atlas. Estos documentos siguen un criterio científico que busca dar una exposición completa y rigurosa del mundo animal. La presente investigación aborda desde una perspectiva artística la visión científica del mundo animal, la *re-presentación* de los animales salvajes en la cultura humana.

El trabajo práctico desarrollado a partir de la intervención de las enciclopedias está acompañado por diversos referentes teóricos que se aproximan a la representación del animal desde múltiples puntos de vista; Ralph Acampora, Steve Baker, John Berger, Gay Bradshaw, Matthew Chrulew, Barbara Creed & Maarten Reesink, Gail Davies, Debra Durham, Lori Gruen, Donna Haraway, Randy Malamud, Anat Pick, Nigel Rothfels, Barbara Smuts y Jennifer Wolch entre otros nos han ayudado en nuestra comprensión de la cuestión animal en la actualidad y son incorporados al texto a medida que vamos avanzando en el desarrollo de los diferentes conceptos e ideas que nos preocupan.

Este documento está organizado en dos grandes bloques, uno orientado al desarrollo conceptual de nuestras ideas y otro al proceso creativo y obra final que da nombre a este Trabajo de Fin de Máster.

El primer bloque teórico ha sido articulado de manera que podamos acercarnos a un conocimiento mayor del origen de nuestras ideas de la

naturaleza y los animales como "salvajes" y esta subdividido en dos capítulos principales: *El espectáculo de la naturaleza en el Antropoceno* e *Imagen del animal salvaje en la sexta gran extinción*. El primero de ellos contiene tres apartados donde conocemos algunos datos sobre la pérdida de biodiversidad actual y analizamos el origen de la apreciación estética de la naturaleza salvaje, entendida como aquellos lugares puros e intactos, libres de la presencia humana, intentando acercarnos a una comprensión de cómo opera esta idea de una naturaleza inalterable en nuestra manera de afrontar la crisis ecológica global que ha modificado totalmente los ecosistemas y la vida de los seres vivos no humanos en todo el planeta. En el segundo punto *Imagen del animal salvaje en la sexta gran extinción*, subdividido también en tres apartados, nos centramos en la reflexión de nuestra fascinación visual por el animal salvaje a partir del estudio y revisión de las principales instituciones públicas orientadas a su exhibición: el zoológico y el museo de historia natural nos permiten acercarnos a una reflexión sobre las consecuencias de nuestro deseo de contemplar animales sobre la vida real de los mismos; así como su empleo cultural para diversas narrativas humanas. En este bloque conceptual se han incluido unas "fichas" (cuatro, coloreadas en verde) que suponen un alto en el camino y sirven para ilustrar las ideas y conceptos de que se está hablando a lo largo del texto a través de la obra de varios artistas.

El segundo bloque está dedicado a la descripción del proceso creativo y desarrollo práctico del proyecto artístico, en el que intentaremos acercarnos a un nuevo enfoque desde el que contemplar la vida animal que "examine las tecnologías de poder a través de las cuales los animales exóticos han sido capturados y guardados, ordenados y exhibidos, criados y probados, archivados y conservados, salvados y revelados, es decir, las diversas formas en que han sido utilizados y de hecho forzados a hablar."⁴

En primer lugar, se exponen brevemente los antecedentes artísticos personales y como estos condicionarán la obra artística *Atlas Animal*, en este mismo apartado se exponen los primeros acercamientos plásticos a la enciclopedia animal, nos centramos en exponer la metodología empleada y las diversas pruebas que nos ayudan a conducir nuestra obra hacia los objetivos planteados al inicio del proyecto, reflexionando sobre como la técnica aplicada nos permite hablar sobre la visualidad animal, la pérdida de biodiversidad, su exhibición y conservación. En un segundo apartado exponemos el proyecto artístico principal: *Atlas Animal*, que se acompaña de una descripción formal de las obras producidas.

⁴ CHRULEW, Matthew. (2010). "From zoo to zoopolis" en *Metamorphoses of the zoo: Animal encounter after Noah*. Ralph Acampora. Estados Unidos: Lexington Books.

Para terminar este trabajo añadimos un último apartado en el que se recogen las reflexiones finales sobre los resultados obtenidos a partir de realizar esta investigación y su idoneidad para conseguir los objetivos iniciales a la hora de abordar la imagen animal.

1 EXPLORACIÓN CONCEPTUAL

El hilo conductor para nuestra reflexión sobre la representación del animal en la actualidad es su carácter salvaje, a través de la idea romántica de naturaleza virgen, el deseo de retorno a la naturaleza y la representación científica del reino animal buscamos reflexionar sobre el tipo de subjetividades que promueve la idea de unos lugares y animales definidos como "salvajes" en el imaginario colectivo a la hora de afrontar la crisis ecológica global. Para conseguir esto hemos dividido este primer capítulo en dos apartados principales:

En el primero, tras una breve exposición de los detalles relativos a la extinción masiva de las especies que se está dando en la actualidad, haremos una reflexión sobre el origen de la idea de naturaleza intacta para posteriormente analizar nuestro deseo de vivir en la naturaleza salvaje como una solución contra el cambio climático.

En el segundo nos acercamos al análisis de nuestra fascinación visual por el animal salvaje a través de la revisión de las primeras instituciones modernas orientadas a su exposición, y a la observación de su influencia en las representaciones actuales de la vida salvaje.

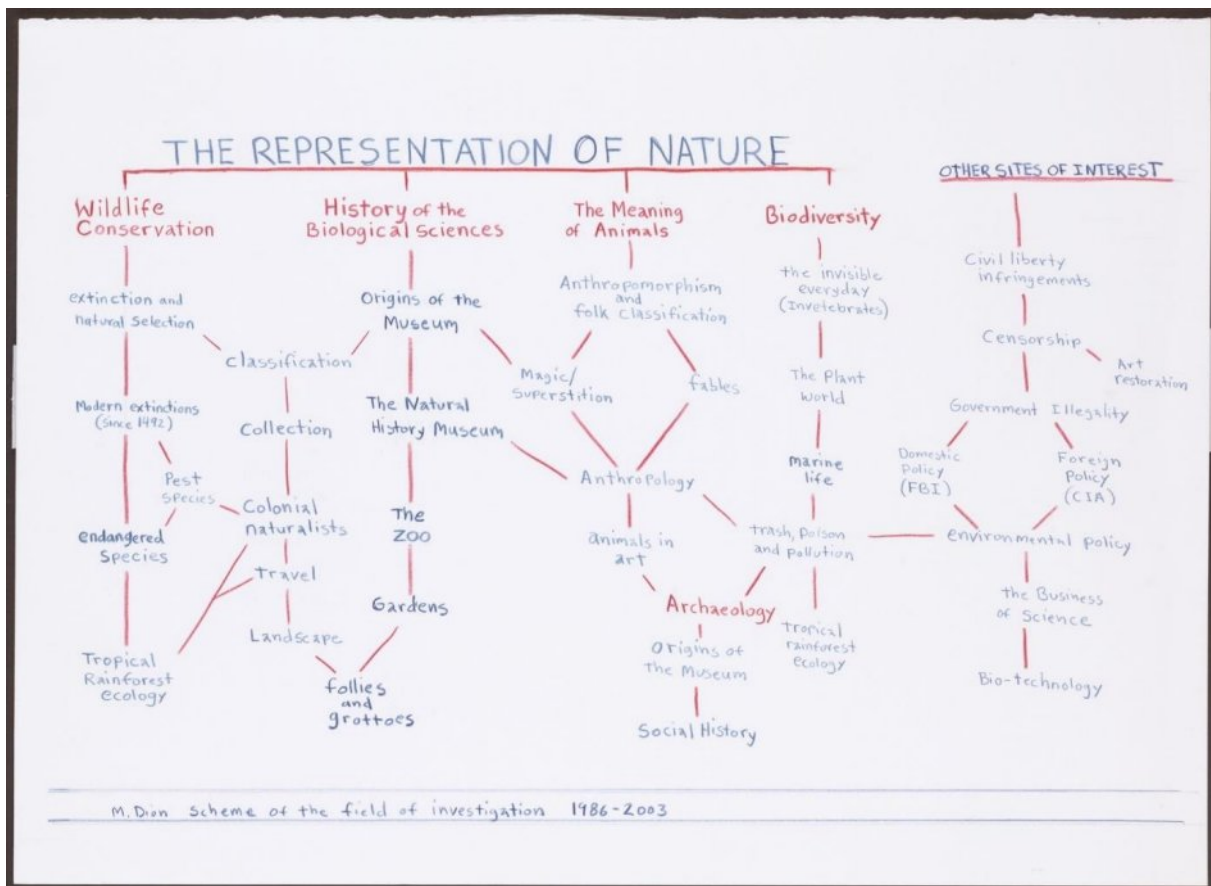


Fig.1 *The Representation of Nature*. (2003) Mark Dion

1.1 EL ESPECTÁCULO DE LA NATURALEZA EN EL ANTROPOCENO

Para la reflexión sobre la representación visual del animal salvaje en el momento actual de pérdida masiva de biodiversidad creemos necesario conocer algunos datos sobre las causas de "La Sexta Extinción", que se enmarca en el "Antropoceno".

El Antropoceno es definido como un periodo geológico puesto que por primera vez en la historia de la humanidad nuestro desarrollo ha superado el ámbito de lo meramente cultural y ha ocasionado enormes cambios en los ciclos naturales del planeta, poniendo en peligro la vida de millones de especies, incluida la nuestra.

1.1.1 La sexta gran extinción

Existe un debate sobre el comienzo del Antropoceno: algunos sugieren su inicio con la revolución agrícola hace unos 15.000 años, otros lo ubican en la revolución industrial de finales del siglo XVIII, sin embargo, la opinión más común sitúa su inicio en el año 1945, con la primera detonación de un arma nuclear por los Estados Unidos.

Es aproximadamente en esta época cuando comienza el periodo de "la gran aceleración", provocada por la industria petroquímica, la deforestación, la energía nuclear, así como el crecimiento exponencial de la población mundial (en la actualidad cerca de los 8 billones), que ha provocado, entre otras catástrofes, un increíble aumento de la velocidad de extinción de las especies, multiplicado ahora entre cien y mil veces su ritmo normal.

Tenemos numerosas pruebas de que la aniquilación biológica actual se debe principalmente a causas antropogénicas: un estudio de 2017 publicado en *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* indicó que nada menos que el 50% de las especies que habían habitado una vez el planeta Tierra estaban ahora extintas. Otro de sus estudios de 2018 dice que, desde el comienzo de la civilización humana, el 83% de los mamíferos salvajes han desaparecido. Hoy los animales considerados como "ganado" constituyen el 60% de la biomasa de todos los mamíferos de la Tierra, seguido por los humanos (36%) y mamíferos salvajes (4%). Según el informe presentado en mayo de 2019 por IPBES (Plataforma Intergubernamental Sobre la Biodiversidad y los Servicios Ecosistémicos), más de un millón de especies (25%) se encuentran hoy en peligro de extinción.⁵

⁵ IPBES. 2019 *Global assessment report on Biodiversity and Ecosystem Services* <https://www.ipbes.net/global-assessment-report-biodiversity-ecosystem-services> (consulta: 01/06/2019)

“Cuando se produce una extinción masiva, la vida tarda millones de años en recuperarse y, cuando lo hace, por lo general tiene un nuevo reparto de personajes; tras el acontecimiento del Cretáceo tardío surgieron (o salieron a la luz sigilosamente) los mamíferos que sustituyeron a los dinosaurios desaparecidos. De esta forma, las extinciones masivas, aunque no constaran en la teoría de la evolución original, han desempeñado un papel decisivo a la hora de determinar el rumbo de la evolución; como ha dicho Richard Leakey, estos acontecimientos ‘reestructuran la biosfera’ y, de ese modo, ‘crean el modelo de vida’. Actualmente, la mayoría de los biólogos coinciden en que hay otra extinción masiva en marcha. Aunque es difícil establecer el número exacto de pérdidas, se calcula que, de continuar las actuales tendencias, para finales de este siglo habrán desaparecido nada menos que la mitad de las especies de la Tierra”.⁶

La preocupación por la pérdida de biodiversidad nos lleva a intentar acercarnos a esta problemática desde la práctica artística, para ello llevaremos a cabo una investigación en la que el hilo conductor será nuestra idea de lo salvaje, que creemos debe ser revisada en un momento en que todo el planeta ha sido perjudicado por el modelo de vida capitalista que rige la sociedad actual. Michel Serres sostiene que nos encontramos ante un nuevo paradigma filosófico puesto que por primera vez en la historia de la civilización humana: “la historia global penetra en la naturaleza; la naturaleza global penetra en la historia”⁷

De manera previa a nuestra reflexión sobre la imagen del animal salvaje creemos pertinente abordar una cuestión que lleva tiempo ocupando nuestros pensamientos: ¿Qué tipo de compromiso medioambiental produce nuestra idea de una naturaleza salvaje en la crisis climática global?

La idea de naturaleza es un constructo cultural influenciado por el género pictórico del paisaje, de esta manera aprendemos que el arte tiene un poder enorme a la hora de determinar nuestra valoración estética de lo natural.

“Con frecuencia calificamos un paisaje como bello cuando, consciente o inconscientemente, podemos reconocer en él un antecedente avalado artísticamente, y hoy podríamos añadir mediáticamente. Las imágenes del paisaje son imágenes extraordinariamente cotidianas en nuestro universo visual y pueden llegar a orientar nuestra percepción de la realidad. La apreciación estética del paisaje es un hecho cultural en el que lo que se sabe (la información visual sobre el paisaje) condiciona y cuestiona lo que se experimenta (la propia vivencia del paisaje).”⁸

El rechazo a formar parte de la sociedad que ha causado la mayor catástrofe biológica desde la extinción de los dinosaurios nos lleva a querer

⁶ KOLBERT, Elizabeth. (2015). *La sexta extinción: una historia nada natural*. Barcelona: Crítica.

⁷ SERRES, Michel. (1990). *El Contrato Natural*. Valencia: Pretextos.

⁸ NOGUÉ, Joan. (2008). *El paisaje en la Cultura Contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

abandonar la vida en la ciudad y regresar a la naturaleza salvaje, para vivir de una forma más sana y libre. Pero esta opción nos resulta conflictiva debido a la creencia de que esto supondría una evasión de responsabilidades.

La idea de un regreso a la naturaleza está basada en un deseo de vivir en total libertad y de forma natural, algo que parece imposible en la ciudad contemporánea. Esta idea de retorno tiene un antecedente histórico en el periodo moderno de nuestra historia, concretamente en el movimiento intelectual conocido como el romanticismo, surgido en Europa a finales del siglo XVIII.

El romanticismo supone una reacción a la ilustración y su ensalzamiento de la razón, así este movimiento se caracteriza principalmente por una búsqueda constante de la libertad auténtica que no existe ya en las grandes ciudades industrializadas y que encontrarían adentrándose en *terra incognita*. Nos acercamos al momento histórico en que nace la apreciación estética de lo inhóspito, de la naturaleza carente de vida humana.

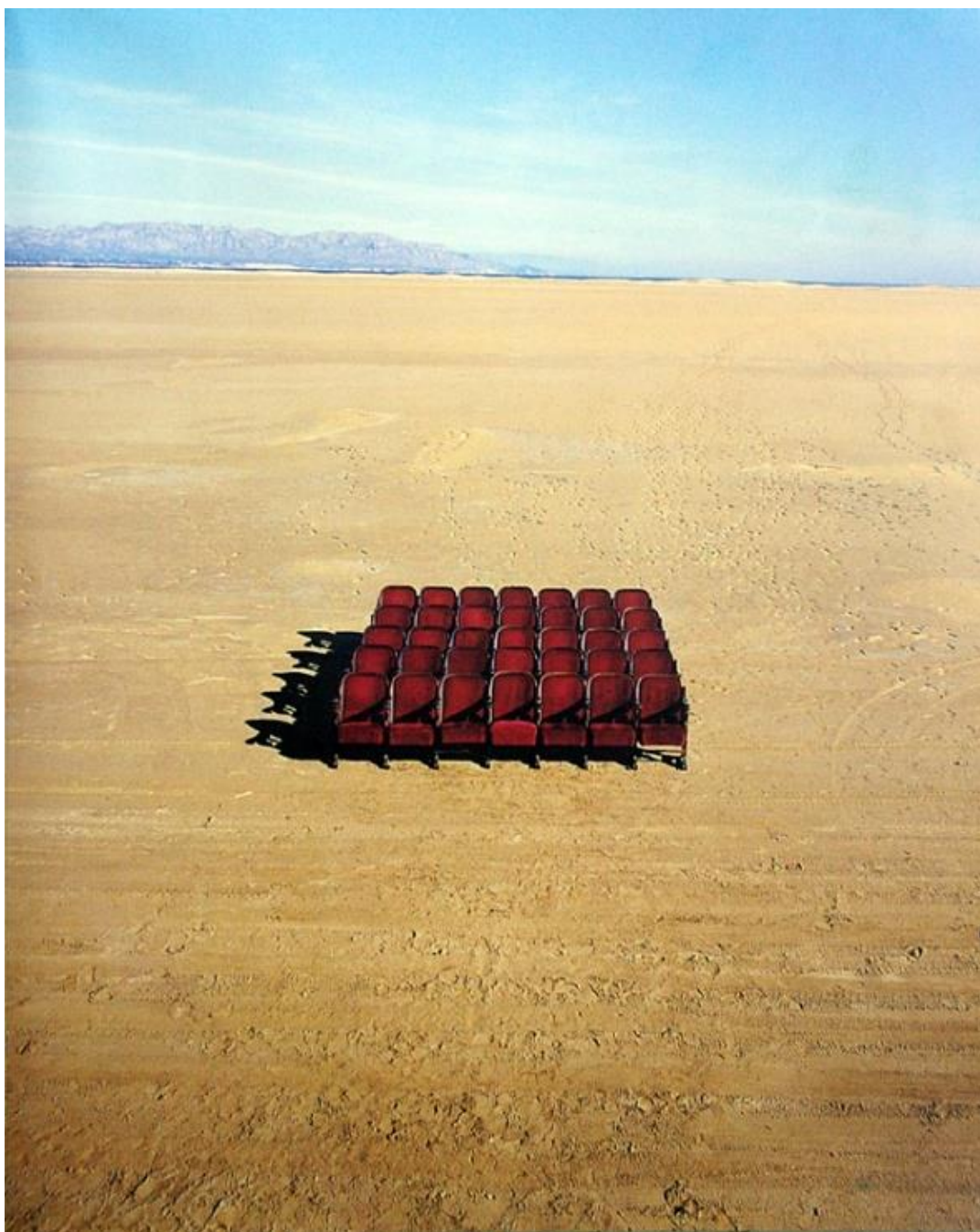


Fig.2 *Pintura y Representación*. (1989). Perejaume.

1.1.2 Una percepción romántica de la naturaleza

La revolución industrial provoca la migración de la población rural a las primeras ciudades modernas, es en el contexto de estas primeras grandes ciudades modernas donde surge el romanticismo, como reacción a la mecanización y ordenación de la vida humana.

Los primeros románticos eran burgueses acomodados que se negaban a ver sus vidas controladas, por lo que rechazan el triunfo de la razón a través de la exaltación de los sentimientos. En su búsqueda del conocimiento irracional, del saber instintivo e interior proponen una experiencia sensorial de lo sobrehumano recogida en la idea de lo *sublime*, y encuentran en la naturaleza salvaje el lugar idóneo para alcanzar esas experiencias sobrecogedoras que la rigidez de la urbe les niega.

Edmund Burke, uno de los principales representantes del romanticismo, en su *Indagación Filosófica sobre el Origen de Nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello* (1757) hace una descripción detallada de aquellos lugares más propicios para experimentar lo sobrenatural.

Para los románticos lo sublime se encuentra en la cima de la montaña, la puesta de sol, la catarata, la lluvia, la tormenta eléctrica, el arcoíris o el borde del acantilado. Lugares donde no hace falta el ejercicio de la razón para reconocer la existencia de fuerzas naturales superiores que rigen la vida en la Tierra.

La naturaleza percibida como un espacio para la espiritualidad, donde acercarnos a lo sobrenatural, a la esencia de la vida, a lo auténtico, no surge de repente con el romanticismo y podemos observar la influencia del relato judeocristiano en su gestación.

La idea de una naturaleza deshabitada se recoge a la perfección en la palabra inglesa *wilderness*, que como expone John Baird Callicott proviene del inglés antiguo y se usó en las primeras traducciones de la biblia al inglés: "en su contexto bíblico, se oponía no solo a la civilización, sino al Jardín del Edén, y a menudo se refería, más especialmente, a regiones áridas y desérticas como el Sinaí."⁹

El relato bíblico sobre el jardín del edén es clave en la formación de nuestra idea actual de naturaleza, aquí la naturaleza salvaje eran aquellos lugares

⁹ BAIRD CALLICOTT, John. (2000). *Contemporary Criticisms of the Received Wilderness Idea*.

https://www.academia.edu/26854982/Contemporary_Criticisms_of_the_Received_Wilderness_Idea (consulta: 09/02/2019)

inhóspitos fuera del paraíso, lugares llenos de tentaciones. Era el lugar donde habitaba el diablo y donde Cristo resistió sus ofertas.

“La naturaleza salvaje en la tradición cristiana es el lugar donde los límites entre lo humano y lo no humano, lo natural y lo sobrenatural están difusos, por lo que muchos santos se retirarían a lo salvaje, exponiéndose al pecado para encontrar lo divino.”¹⁰

En el periodo romántico, las experiencias sobrehumanas estaban condicionadas por el miedo y la incertidumbre sobre la propia vida, sentimientos provocados por la clara superioridad de la naturaleza. Para experimentar lo sublime uno tenía que exponerse al peligro, a una naturaleza terrible.

La apreciación romántica de estas experiencias espectaculares provocó que cada vez más y más turistas quisieran poseer para ellos mismos estas experiencias espectaculares, por lo que se construyeron carreteras, vías ferroviarias, puentes, embalses, hoteles, etc. Y lo sublime fue finalmente domesticado.¹¹

A partir del romanticismo la naturaleza estará siempre fuera de la ciudad, lo “natural” estará siempre en el exterior, de tal manera que el contacto con lo natural implicará un desplazamiento.

El romanticismo sienta las bases de la dicotomía cultura/naturaleza, la espectacularización de la naturaleza coloca al ser humano fuera de esta, el ser humano vivirá en un entorno alejado de todo lo natural.

Una de las pruebas más claras del legado romántico y cristiano en nuestra relación con el medioambiente será el carácter sagrado de muchos de los parques naturales actuales surgidos a comienzos del siglo XX.¹² La creación de estos parques responde fundamentalmente a los propósitos recreativos de la burguesía ilustrada, que vio en estos lugares un nuevo territorio donde escapar de las constricciones del mundo civilizado. Estos espacios naturales serán cercados y protegidos contra el ser humano, se convertirán en lugares sellados y atemporales. Además, La creación de estos parques responde también a otros motivos, Joan Nogué sostiene que en este periodo:

¹⁰ CRONON, William. (1995). *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. Nueva York: W. W. Norton Company.

¹¹ *Ibíd.*

¹² En el año 1918 se creó en España el Parque nacional de Picos de Europa, el segundo parque natural del mundo tras el de Yellowstone, Estados Unidos, en el año 1872.

"La montaña se convirtió rápidamente en una pieza esencial en muchos nacionalismos. el carácter mítico, regenerativo e iniciático de la montaña, símbolo de pureza y virginidad, está presente en los orígenes de muchos de ellos. La montaña se convierte en el espacio puro y sagrado al que volver la mirada; en el reducto de los valores morales que imprimen identidad y carácter a un pueblo."¹³

Por lo que estos lugares, que son para nosotros hoy un símbolo de la voluntad humana por proteger la naturaleza en su estado original, de protegerla de nosotros mismos, fueron en sus inicios creados en función de sus cualidades estéticas espectaculares, los paisajes de estos parques serían a menudo vistos "como el fiel reflejo del alma de un país y en su protección confluían consideraciones de carácter moral y patriótico."¹⁴

Nogué Expone como Adorno critica la consideración de lo bello natural como parque natural herméticamente cerrado ante la alienación social:

"Crear una 'reserva' natural con el fin de poder refugiarse de la sociedad significa decoración ideológica de la relación objetivamente falsa que se realiza en la praxis social. Una retirada parcial y puramente estética de esta falsa praxis es una ilusión, porque perpetúa, la mala relación que mantiene la sociedad con la naturaleza. Adorno construye un fuerte vínculo entre la voluntad de saber y la de dominar: la filosofía y la ciencia son, según el autor, el intento de conocer la naturaleza para poder dominarla."¹⁵

¹³ NOGUÉ, Joan. (2008). *Op. Cit.*

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ibíd.*



Fig.3 *Surprised*. (1891). Henry Rousseau.

1.1.3 Descubriendo la vida salvaje

En el romanticismo apreciamos un rechazo de la civilización que provocará el deseo de regresar a un modo de vida primitivo y que en territorio americano servirá para crear uno de los episodios principales de la identidad estadounidense.

William Cronon nos trae el mito de la Frontera o Salvaje Oeste, que tal y como Frederick Jackson Turner Describió en 1893 fue un proceso en el que, mudándose a las tierras despobladas del oeste:

“La población del este y los inmigrantes europeos se desprendieron de las trampas de la civilización, redescubrieron sus primitivas energías raciales, reinventaron instituciones democráticas, y así se refundieron con un vigor, una independencia, y una creatividad que fueron el origen de la democracia americana y el carácter nacional.”¹⁶

En este episodio de la historia americana se encuentran, para Cronon, las semillas del conservacionismo de la naturaleza en los Estados Unidos, puesto que “proteger la naturaleza era en un sentido muy real proteger el más sagrado mito de origen de la nación”¹⁷¹⁸

Tras la conquista del salvaje oeste y el triunfo del proyecto romántico, la naturaleza salvaje surgió como el destino de preferencia para el turismo de élite. Para estos “la naturaleza salvaje no era un lugar para el trabajo o para un hogar permanente, sino un lugar para el recreo. Uno no iba a la naturaleza salvaje como productor, sino más bien como consumidor.” Algo que en el

¹⁶ CRONON, William.(1995). *Op. Cit.*

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Nos parece necesario incluir en este espacio algo muy relevante a la hora de afrontar nuestra percepción de la naturaleza en la actualidad, y que estaría relacionado con una percepción masculina de la naturaleza. Cronon nos cuenta como muchos hombres pensaban que la civilización, con sus comodidades y sofisticaciones (la mayoría de estos hombres eran burgueses de la elite social) eran “particularmente dañinas para la masculinidad de un hombre”, y dado que es en la naturaleza salvaje del oeste donde según Roosevelt “nadie podría ser más heroicamente masculino” Valiente, hospitalario, vigoroso y aventurero, él es el pionero oculto de nuestra raza.” La naturaleza salvaje se convertiría en el lugar donde “un hombre podría ser un hombre de verdad, el vigoroso individuo que estaba destinado a ser antes de que la civilización agotase su energía y amenazase su masculinidad.” Y a través de creación de estos parques naturales, que coincide con el momento final de “cierre” de la frontera estadounidense, “la experiencia de la frontera podría ser revivida siempre y cuando la naturaleza salvaje fuese preservada. “la idea heredada de naturaleza privilegia hoy la recreación primitiva y viril puesto que la razón principal para la creación de estas reservas naturales fueron estos objetivos utilitarios.”

siglo XX se ejemplificará en las expediciones científicas y los safaris y la imagen que nos dieron de África como el paraíso terrenal.

William Cronon asegura que la veneración de una naturaleza inhabitada y pura ha sido una actividad para personas que viven en entornos urbanos y que nunca han tenido que trabajar el campo para ganarse la vida. “la gente del campo a menudo sabe demasiado sobre trabajar la tierra como para pensar en la tierra no trabajada como su [lugar] ideal.” En el contexto estadounidense la naturaleza salvaje se construiría bajo los ideales y deseos de la élite urbana y los hombres ricos que proyectaron sobre la naturaleza sus fantasías de la ya desaparecida etapa de la frontera.

La percepción estadounidense de la naturaleza como un lugar inhabitado y virginal revela la continuidad del proyecto colonial en la subjetividad actual al tratarse de un mito fundado en un territorio donde ya existía una población humana que, por tener otro modo de vida y otra relación con la naturaleza, fueron calificados como “salvajes”¹⁹. La población india que alguna vez llamó a estas tierras su hogar fue obligada a mudarse a otro lugar, “permitiendo que los turistas pudieran disfrutar de manera segura la ilusión de estar viendo su nación en su estado original.”²⁰

El retorno a la naturaleza ejemplificado en el mito de la frontera revela el carácter colonial de nuestra idea de una naturaleza virginal que estaría libre para nosotros. El ejemplo americano tiene su antecedente europeo en el mito sobre el “descubrimiento del Nuevo Mundo”, en el que la idea de lo salvaje fue empleada como una justificación para el genocidio.

Cronon sostiene que la naturaleza salvaje cumple el proyecto romántico de secularizar valores judeocristianos mediante la construcción de una nueva catedral, no ya en la forma de un edificio humano, sino en la mismísima creación de dios. Y afirma el éxito del romanticismo al subrayar la veneración religiosa que muchos ecologistas manifiestan al encontrarse en la naturaleza

¹⁹ Gracias a J. Baird Callicott conocemos el testimonio de Luther Standing Bear (Oso Erguido) jefe indio Sioux Oglala Lakota sobre esta época y la naturaleza salvaje: “Nosotros nunca pensamos en las grandes llanuras abiertas, las hermosas colinas, los arroyos serpenteantes con cauces enredados como algo “salvaje”. Solo para el hombre blanco la naturaleza era algo “salvaje” y sólo para él estaba infestada con animales y gentes “salvajes”. Para nosotros la naturaleza era mansa. La Tierra estaba llena de recompensas y estábamos rodeados de las bendiciones del Gran Misterio. No fue hasta que el hombre peludo del este vino y con un brutal frenesí nos trajo injusticias y calamidades a nosotros y las familias que amábamos que este lugar fue “salvaje” para nosotros. Cuando incluso los animales del bosque empezaron a huir de su hogar para evitar la presencia del hombre blanco, fue entonces cuando comenzó para nosotros el “Salvaje Oeste”.

²⁰ CRONON, William (1995). *Op. Cit.*

salvaje. invitándonos a reflexionar sobre como "la naturaleza salvaje es empleada en el discurso ecologista como la vara con la que medir los fracasos de nuestro mundo humano, por lo que la naturaleza salvaje surge como la antítesis natural de una civilización antinatural que ha perdido su alma."²¹

A partir de la lectura de Cronon, no podemos evitar sospechar de la idea de regreso a una vida salvaje que nos llega a través de uno de los libros más relevantes para el ecologismo en tiempos recientes, en *Walden* Henry David Thoreau escribe sobre los motivos que le llevaron a retirarse durante dos años a una cabaña en los bosques próximos al lago que da título a la novela:

"Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, sólo para hacer frente a los hechos esenciales de la vida, y ver si no podía aprender lo que tenía que enseñar, y no descubrir al morir que no había vivido. No quería vivir lo que no era vida."²²

En nuestra opinión el mito de la naturaleza salvaje es especialmente perjudicial para la lucha por la conservación de las especies en la medida en que defiende la existencia un lugar que todavía no ha sido afectado por la actividad humana, un lugar no contaminado, un jardín del edén que se salvará de la catástrofe ecológica terrestre y donde podríamos empezar de cero. Imaginar que existe un lugar así supone una negación de nuestro pasado común, una evasión de responsabilidades sociales o "huida de la Historia", que sería para Cronon uno de los pilares fundamentales sobre los que se apoya nuestra idea de naturaleza en la actualidad.

"La naturaleza salvaje personifica una visión dualista en la que el humano está completamente fuera de lo natural. sí nos permitimos pensar que la naturaleza, para ser verdad, tiene que ser salvaje, entonces nuestra presencia en esta representa su decadencia. El lugar en que nos encontramos es el lugar en el que no se encuentra la naturaleza. (...) En la medida en que celebramos la naturaleza salvaje como la medida con que juzgamos la civilización, reproducimos el dualismo que coloca a los humanos y a la naturaleza en polos opuestos. Por lo tanto, nos estaríamos dejando muy poca esperanza de descubrir cómo sería una posición humana ética, sostenible y honorable en la naturaleza."²³

La idea de naturaleza salvaje exige al medio natural unas cualidades espectaculares, fetichiza los parajes remotos y exóticos convirtiendo los demás lugares que no poseen esas cualidades estéticas de lo bello y lo sublime en carentes de valor, y por lo tanto de cualquier atención y responsabilidad por nuestra parte.

²¹ CRONON, William. (1995). *Op. Cit.*

²² THOREAU, David Henry. (2013). *Walden*. Madrid: Errata Naturae.

²³ CRONON, William. (1995). *Op. Cit.*

La sociedad global actual se encuentra definida por redes coloniales de producción y consumo que condicionan nuestra vida cotidiana, por lo que debemos repensar el habitar, los límites que definen lo que reconocemos como nuestro hogar y como nuestros compañeros, y tal vez al reconocer la continuidad de la presencia humana en el medioambiente podamos "encontrar pistas para un modelo de compromiso sin explotación en nuestras relaciones con otras formas de vida." ²⁴

Debemos entonces retomar una idea de armonía y conexión absoluta entre todos los lugares y habitantes de la Tierra, celebrar la vida sin denigrar la de otros, deshacer la dicotomía cultura/naturaleza y acercarnos a un espacio intermedio en el que todas podamos convivir, pudiendo hacer una comparativa con el concepto de "hogar".²⁵

"Si no reconocemos que la ciudad viene de y forma parte del medioambiente, la naturaleza salvaje del lobo o el ciervo, la naturaleza que la mayoría de nosotros piensa como natural no puede sobrevivir, y nuestra propia supervivencia en la Tierra estará en peligro" ²⁶

El deseo de un retorno a la naturaleza salvaje supone además la negación de la explotación de los recursos naturales para nuestra subsistencia. Es inútil pensar que existe una manera de habitar el planeta que no suponga su degradación. Tendríamos entonces la tarea de *domesticar* la naturaleza, no ya dominarla o someterla al control humano, sino pensarla como el lugar donde se desarrolla nuestra vida, por lo tanto, bajo nuestra responsabilidad y cuidado para mantenerla en las mejores condiciones posibles para las futuras generaciones.

"Cualquier manera de acercarnos a la naturaleza que nos dé la idea de que no somos parte de ésta—como lo hace la idea de naturaleza salvaje—es probable que refuerce un comportamiento ecológicamente irresponsable."²⁷

Pero no debemos rechazar la idea de lo salvaje, puesto que ese sentido de otredad que busca definir y proteger nos podría ayudar a reconocer y honrar aquello que no ha sido creado por el ser humano, que vive su vida con

²⁴ CHRULEW, Matthew. (2010) *Op. Cit.*

²⁵ Ecología proviene del griego *Oikos*: casa, vivienda, hogar y *Logos*: estudio o tratado. Para habitar respetuosamente la Tierra necesitamos reconocer que inevitablemente haremos uso de sus recursos para desarrollar nuestra vida. Debemos preparar el camino para una sociedad que haga un uso más responsable de los recursos naturales para una existencia en mayor igualdad con el resto de los habitantes del planeta.

²⁶ WOLCH, Jennifer. (2017). "Zoöpolis" en *Verso*. <https://www.versobooks.com/blogs/3487-zoopolis> (consulta:27/04/2019)

²⁷ CRONON, William (1995). *Op. Cit.*

autonomía y que necesita más bien poco de nosotros para desarrollarse plenamente.

La lectura de los referentes aquí citados nos lleva a la creencia de que el retorno a la naturaleza salvaje es posible y de hecho muy necesario en la crisis ecológica actual, pero no ya en el plano físico, con un traslado real a la naturaleza salvaje, sino en el interior de la ciudad, donde será crucial *asilvestrarse*, vivir en armonía con el resto de nuestros semejantes, tanto humanos como no humanos.

"No es necesario caminar por los paisajes africanos, o despertarse con los lémures para ser salvaje. La vida salvaje en una cultura trans-especies puede parecer diferente en los entornos urbanos occidentales si pensamos en lo que es más "naturalmente" salvaje, pero la esencia de la vida salvaje es una actitud. Es una manera de relacionarse y de ser que incluye incluso las acciones más insignificantes de nuestra vida diaria."²⁸

De esta manera comenzamos a apreciar lo 'salvaje' desde un prisma completamente diferente, esta primera fase de nuestra investigación sobre la representación visual del animal salvaje en el Antropoceno nos lleva a reconocer que la apreciación estética del mundo natural, está fuertemente condicionada por las redes de especulación y dominación colonialista del capitalismo neoliberal. Podemos concluir que nuestra apreciación estética de la naturaleza salvaje está fundada en gran medida por la condición dominante de la raza humana. las representaciones de la naturaleza que excluyen lo humano no celebran la naturaleza en sí misma, sino la superioridad de la raza humana.

Esto nos lleva a interrogar hasta qué punto nuestra personal fijación por el reino animal parte de la celebración de sus vidas o por el contrario el poder humano para someterlas.

"Visitada como heterotopía, la vida salvaje es política, a menudo un espacio de trampas... en tensión con la modernidad, pero también en tensión con cualquier concepción romántica de lo "natural"²⁹

²⁸ BRADSHAW, Gay. SMUTS, Barbara. y DURHAM, Debra. (2010). "Open Door Policy: Humanity's relinquishment of "Right to Sight" and the Emergence of Feral Culture" en *Metamorphoses of the zoo: Animal encounter after Noah*. Ralph Acampora. Estados Unidos: Lexington Books.

²⁹ William Chaloupka & R.Mcgreggor Cawley en CHRULEW, Matthew (2010) *Op. Cit.*

1.2 IMAGEN DEL ANIMAL SALVAJE EN LA SEXTA GRAN EXTINCIÓN

En el capítulo anterior hemos visto como nuestra apreciación de la naturaleza ha sido definida en gran parte por lo sublime romántico, y será en ese periodo de apreciación estética por lo natural espectacular donde surgirán las primeras instituciones públicas encargadas de exhibir los habitantes de estos lugares salvajes en el interior de la ciudad.

Queriendo indagar sobre el origen de nuestra fascinación visual por el animal salvaje nos centramos en la revisión de dos instituciones que surgen de manera simultánea en el último tercio del siglo XVII y que, financiadas por aquellos burgueses de clase alta que modelaron la naturaleza acorde a sus ideales, van a condicionar, bajo el discurso de la curiosidad científica, nuestra percepción actual de la vida animal. Estas instituciones son el jardín o parque zoológico y el museo de historia natural.

Dentro de este capítulo examinaremos una clase muy concreta de animal salvaje, que surge a partir del proceso de espectacularización de la naturaleza que acabamos de ver. Ese animal salvaje espectacular o sublime a menudo pertenece a una tierra extranjera, fuera de nuestro hábitat natural por lo que será denominado como exótico.

El consumo estético de la naturaleza salvaje no sólo se dará en la propia naturaleza, sino que también se llevará a cabo en el interior de la ciudad. En esta investigación nos centramos en el desplazamiento de lo salvaje a la ciudad para nuestra contemplación: un trasplante de numerosos animales extranjeros para ser valorados por su rareza y singularidad.

En *Why Not Look at Animals?* (ensayo incluido en *Look*, 1977.) John Berger argumenta que el deseo de contemplar la vida animal que la inmensa mayoría de la población siente hoy tiene su origen en la modernidad, momento en el que grandes masas de población abandonan los entornos rurales y el animal es totalmente apartado de nuestra cotidianidad, concentrado en granjas y mataderos a las afueras de la ciudad. La tristeza producida por nuestra separación de todo lo natural provoca el surgimiento de la imaginaria animal y todo un aparato expositivo que se encargaría de suplir nuestra necesidad de un encuentro con otros seres vivos no humanos.

“En todas partes los animales están desapareciendo. En los zoos constituyen el monumento vivo a su propia desaparición.”³⁰

³⁰ BERGER, John. (2009). *Op. Cit.*



Primates #10
Zoo de Valencia
Jardines de Viveros
1965 - 2007† - 2009* - 2014

Fig.4 *Panorama social* (1965 - 2007 + 2009* - 2014). Mira Bernabeu.

1.2.1 El Animal exótico/jardines y parques zoológicos

El jardín zoológico nace de los primeros gabinetes de curiosidades y las colecciones de animales enjaulados que se pusieron de moda en las sociedades europeas tras la invasión del continente americano en el siglo XV.

Acudimos al zoo buscando el encuentro con lo salvaje, entendemos por *encontrarse* un cruce de caminos desinteresado, que ocurre de manera fortuita, donde ambas partes acceden. Los animales salvajes del jardín zoológico no han sido consultados, y habiendo sido desplazados de sus hábitats naturales a las instalaciones del zoo, permanecen continuamente expuestos a la mirada del ser humano.

El contacto que tenemos con los animales del zoológico es estrictamente visual, estos espacios son construidos para que podamos pasear por las vidas de estos animales con absoluta libertad. Sin embargo, esta reunión inter-especies les niega a los animales no humanos cualquier autonomía, arrebatándolos aquella característica que nos trae al zoo en primer lugar: su carácter salvaje.

Del mismo modo que cuando visitamos una reserva o parque natural, nuestro disfrute estético es provocado también por la apreciación de las construcciones humanas que permiten nuestra presencia en estos espacios, y que significan la superioridad humana sobre la naturaleza.

"En el zoológico, la gente observa los animales como un medio para celebrar simbólicamente (o suplantar o satisfacer indirectamente) el deseo de ejercer el poder sobre ellos de manera más explícita".³¹

El conocimiento científico de los animales 'salvajes' se basa en un exclusivo consumo visual, sólo posible mediante el encarcelamiento de estos animales en instalaciones diseñadas para su continua visibilidad, y lleva siempre inherente la superioridad del ser humano sobre los demás ordenes de la naturaleza.³²

El jardín zoológico una institución colonial que crea un conocimiento del mundo natural basado en la apreciación estética de las peculiaridades morfológicas de animales que en su mayoría provienen de tierras colonizadas.

³¹ Randy Malamud en CHRULEW, Matthew. (2010). *Op. Cit.*

³² Y no sólo animales, pues como aprendimos en la conferencia "Cuando los subalternos entran en el museo: contra-públicos y rebelión institucional" de Paul B. Preciado en el congreso *Más allá del museo* en el IVAM, existieron "zoos humanos" o "exhibiciones coloniales" hasta entrado el siglo XX.

Estas rarezas morfológicas no están ahí exclusivamente para nuestro asombro y son en realidad herramientas que surgieron para garantizar la supervivencia de estos animales en sus hábitats naturales. Además, en el siglo XIX era especialmente significativo el poder trasplantar animales de orígenes tan diversos al centro de la ciudad: “[ese desplazamiento] era visto como el triunfo definitivo del hombre moderno sobre la naturaleza, de la ciudad sobre el campo, de la razón sobre el aparente caos de la naturaleza”³³

Este modelo de exhibición retrata a estos animales como seres sin contexto, sin un territorio propio; los animales salvajes, al no ser representados dentro del hábitat para el que han nacido, son robados de su identidad, convertidos en simples objetos para el consumo.

“La focalización visual y el empaquetamiento lingüístico convierten a los sujetos en objetos silenciosos y sin poder, privados de agencia y autonomía. Presumir el derecho a la disponibilidad visual supone el primer paso en el proceso de cosificación y, por lo tanto, cualquier destino que la cosificación permita, incluida la posesión física y la muerte. La negación de la subjetividad es la negación del derecho a la vida misma. Los animales retenidos en cautividad personifican este proceso. Históricamente, los zoológicos modernos evolucionaron con agendas y mentalidades vinculadas a la ocupación colonial. En términos generales, el colonialismo se interpreta como una actitud depredadora dirigida al control o la extinción de otros a través de la fuerza política y física.”³⁴

Además de plantear la idea de que los animales no pertenecen a ningún lugar, el zoo ofrece una lectura del reino animal en la que se valora la vida de aquellos que posean un aspecto más llamativo. Esto provoca que los animales de nuestra vida cotidiana sean pensados como inferiores, menos relevantes o directamente indignos de cualquier atención. Otra de las características insidiosas del zoológico es que nos dan la idea de que podemos acceder a la vida animal como, cuando y donde nosotros queramos.

Lori Gruen indaga sobre el papel de las representaciones en la vida real de los animales, y sostiene que su encarcelamiento para la continua exposición a nuestra mirada supone una rotunda negación de la dignidad animal.

“La percepción es una habilidad moral importante, y si bien una percepción adecuada es fundamental para la promoción de la dignidad, estar sujeto a la mirada no deseada de los demás puede ser una amenaza para la dignidad. Una buena visión

³³ DAVIES, Gail. (2000). “Virtual Animals in Electronic Zoos”. En *Animal Spaces, Beastly Places : New Geographies of Human-Animal Relations*. Chris Philo y Chris Wilbert. Londres: Routledge

³⁴ BRADSHAW, Gay. SMUTS, Barbara y DURHAM, Debra. (2010). *Op. Cit.*

es fundamental para hacer el bien, pero mirar con escrutinio o por demasiado tiempo puede llegar a ser problemático”³⁵

En *The Ethics of Captivity* (2014) Lori Gruen defiende que la verdadera importancia no está en si los animales tienen o no consciencia de su propia dignidad, sino en la capacidad humana para tener en cuenta este concepto a la hora de encaminarnos hacia mejores relaciones con los animales no humanos.

Gruen sostiene que el zoológico nos ha dado la idea de un legítimo acceso ilimitado a la vida animal que atenta directamente contra todas sus libertades, y sugiere que deberíamos pensar nuestras relaciones animales teniendo en cuenta su derecho a la intimidad, entendida como aquel espacio para la absoluta libertad personal, fuera de la mirada y el juicio de los demás.

³⁵ *Ibíd.*



Fig.5 *Zoologischer Gärten*. (1990). Candida Höfer.



Fig.6 *5 MÈTRES 80*. (2012). Nicholas Deveaux.

En *5 MÈTRES 80*, un corto animado de Nicholas Deveaux, podemos contemplar a un grupo de jirafas *jugando* en una piscina climatizada, esta obra surge como un llamamiento a la "empatía enredada" de Gruen y levanta cuestiones sobre nuestra concepción de la intimidad, el tiempo libre y la privacidad de los animales.

En la medida que establece un orden taxonómico de las especies y ofrece una lectura ordenada del mundo natural, otra de las principales cualidades del zoológico es un aislamiento sistemático que genera un tipo de orden moral de la naturaleza.

"Un poder que se manifiesta no en su capacidad de infligir dolor, sino en su capacidad de organizar y coordinar un orden de cosas y de producir un lugar para la gente en relación con el orden. Los espectadores de objetos dispuestos están así constituidos como ciudadanos autorregulados en este acto de ver, al mismo tiempo que son llevados a identificarse con el poder nacional e imperial desplegado sobre las cosas representadas: ya fuese el pasado, los sujetos coloniales, o incluso el mundo natural."³⁶

Estos particulares espacios compartidos con animales cautivos plantea una relación humano-animal en la que, de alguna manera, podemos llegar a pensar que estos son activados por nuestra mirada, sería nuestra presencia la que da sentido a su existencia.

En la modernidad crecen las críticas del público sobre las condiciones miserables en las que se encuentran los animales cautivos en los jardines zoológicos, pero con la apertura del Tierpark Hagenbeck en Hamburgo por Carl Hagenbeck a finales del siglo XIX, surgió un nuevo modelo de exposición de la vida salvaje que zanja temporalmente el debate sobre el maltrato animal en los zoos y asegura su continuidad como el lugar idóneo para el conocimiento del mundo natural.

Este parque se diferenció de los demás de su época por una aparente mayor libertad de los animales provocada por la naturalización de los barrotes y verjas, así como amplias extensiones de terreno y mejores instalaciones que, gracias a las nuevas tecnologías, intentaban suplir las necesidades específicas de cada especie, siempre eso sí, sin poder escapar la mirada humana.

"Los cambios producidos en el zoológico en este momento procuran mayor comodidad para los animales y una experiencia más asombrosa para el público, sin embargo, aunque los animales dispongan de unas mejores condiciones, su vida sigue estando condicionada por su condición de seres exclusivamente visuales, siempre bajo el control visual de los humanos."³⁷

Además de la mejora de las condiciones de la vida en cautiverio, el modelo de exhibición animal adopta un giro fundamental que ofrece la posibilidad de una mayor interacción; el espectador podrá ahora pasear o nadar

³⁶ CHRULEW, Matthew. (2010) *Op. Cit.*

³⁷ GRUEN, Lori. (2014). *The Ethics of Captivity*. Nueva York: New York University Press.

con/sobre algunos animales, verlos ejecutando complejos ejercicios sincronizados, imitando conductas humanas o darlos de comer:

“A la hora de ofrecer entretenimiento, nada supera al acto de ofrecer comida a animales exóticos. Verdaderamente alimentar a un animal, ya sea uno mismo o a través de un cuidador, era una parte central de las visitas al zoo, y el brazo extendido ofreciendo comida a los animales es el gesto por excelencia de estos lugares.”³⁸

Gracias a estos cambios la institución zoológica pasa de ser vista como una prisión colonial a ser considerada el refugio ideal para los animales salvajes, que se encuentran ya a principios del siglo XX amenazados críticamente por la actividad humana. A partir de entonces los animales exhibidos en estos recintos son los más afortunados, bendecidos con la oportunidad de vivir una vida tranquila y libre de las amenazas del mundo exterior: Los elegidos para habitar en una nueva arca de la salvación.

El creador de este nuevo parque zoológico será visto como un nuevo tipo de Noé bíblico, encargado de proteger al mayor número de animales posibles tras los muros de su particular paraíso. Carl Hangenbeck se había dedicado la mayor parte de su vida al comercio de animales exóticos, por lo que esta tarea no le sería extraña.

Su gran ‘amor’ por los animales le llevó a crear un lugar en el que sus animales dispusieran de todas las comodidades que una prisión en el extranjero pudiese ofrecer en esos momentos.

Gracias a la metáfora del arca, el zoológico consigue ocultar su implicación en los procesos coloniales de dominación, explotación y destrucción del medioambiente y adoptar un nuevo carácter conservacionista que, junto a sus previos fines científicos y educativos, asegurará la continuidad de estas prácticas en la sociedad occidental actual.

Este nuevo carácter conservacionista provoca que a finales del siglo XX estas instituciones sean vistas como el principal organismo público que lucha contra la extinción masiva de las especies a que asistimos hoy.

Gracias a los avances de la ciencia del último siglo en materia reproductiva y genética, los zoológicos han sido capaces de perfeccionar su método de preservación hasta el punto de conseguir que sus especímenes cautivos no envejezcan, y que de hecho ni siquiera tengan que comer o beber. El arca de Noé contemporáneo tiene el aspecto de una enorme cámara frigorífica, donde:

³⁸ ROTHFELS, Nigel. (2002). *Representing Animals*. Estados Unidos: Indiana University Press.

"A través de muestras de tejidos, óvulos, espermatozoides y embriones congelados, manadas de elefantes, incontables rinocerontes, guepardos, tigres y gorilas, la diversidad genética de al menos los pocos animales que amamos ver en los zoos, viajan en un estado de animación suspendida hacia un misterioso futuro. Y cada uno no requiere más espacio que un pequeño recipiente de plástico."³⁹

Estos avances permiten a los partidarios del arca legitimar su control de las vidas animales, que para ellos suponen la respuesta final a la extinción. La ciencia dedica hoy unos esfuerzos enormes a la preservación de las especies que se encuentran en peligro de extinción (incluso a la posibilidad de traer a la vida a aquellas que ya se han extinguido) y sus avances no deben ser rechazados radicalmente, pero creemos necesario cuestionar el rol humano de "administrador" de la vida en nuestro planeta.

No buscamos negar la relevancia de estas técnicas genéticas en la lucha contra la extinción masiva de las especies, pero nos gustaría subrayar que hoy en día no podemos limitar los esfuerzos humanos contra esta crisis de la biodiversidad exclusivamente al campo científico.

Si bien la humanidad ha realizado enormes esfuerzos para frenar la degradación de la biodiversidad mediante el empleo de estas tecnologías, y aunque los cambios en las políticas de cría en cautividad son motivo de celebración⁴⁰, parece no haber contemplado la posibilidad de cuidar del mundo animal sin ejercer el poder y el control sobre este, sin confinarlo a espacios como el del parque zoológico, que más que promover la vida en la Tierra parece estar llenando sus almacenes de provisiones.

Si la tarea fundamental de los zoos actuales fuese efectivamente la protección y conservación de la fauna, estas instituciones deberían abandonar su carácter expositivo-interactivo, que coarta la libertad animal por la que supuestamente luchan. Su papel entonces sería el de repensar los lugares de encuentro con los animales, diseñar espacios de convivencia que sean beneficiosos para ambos y "considerar la partida definitiva del arca".⁴¹

³⁹ ROTHFELS, N. (2002). *Op. Cit.*

⁴⁰ En mayo de 2019, el ayuntamiento de Barcelona aprobó una modificación en la ordenanza de protección de animales por la que prohíbe la reproducción de especies que no puedan ser después liberadas en la naturaleza. Convirtiéndose así en el primer zoo 'animalista' de Europa.
https://elpais.com/sociedad/2019/05/03/actualidad/1556886822_120453.html

⁴¹ Helena Pedersen y Natalie Dian plantean de manera brillante un posible modelo de estas nuevas zonas de contacto en el capítulo "Earth Trusts: A Quality Vision for Animals?" del libro *Metamorphoses of the zoo: Animal encounter after Noah*. Ralph Acampora. (2010). Estados Unidos: Lexington Books.

Nuestro acercamiento a la representación visual del animal que se plantea en el zoo nos hace pensar en la mirada animal, el zoo nos ha dado la idea de que el animal está ahí para devolvernos la mirada. Si los zoos liberasen a todos sus animales cautivos, estos ya no estarían obligados a aguantar el peso de nuestras miradas.

Uno de los principales factores que impide a estas instituciones convertirse en los agentes de la salvación que dicen ser, es el temor a un descenso de sus ganancias. Para los directores e inversores del zoo la liberación de sus animales es un tema tabú puesto que, si no es la garantía de observar una enorme variedad de animales exóticos encerrados bajo el mismo techo, ¿qué otra posible razón podría llevar al gran público a pagar una entrada si verdaderamente no hay ningún espectáculo?

Creemos que dejar de exhibir animales cautivos no tiene porqué suponer el cierre definitivo de la institución zoológica, su turbulento historial y enorme alcance social deberían ser empleados para promover nuevas y mejores maneras de relacionarnos con los animales. Estas instituciones deben continuar expandiendo el conocimiento del mundo animal abandonando un punto de vista claramente antropocentrista, a este respecto Jennifer Wolch sostiene que “no podemos rechazar por completo este papel de exhibición, la gente debe llegar a conocer, aunque sea parcialmente, a los animales con quienes coexisten, por lo tanto, deben mantener redes de conexión y una ética de respeto y reciprocidad, cariño y amistad”.⁴²

Los zoológicos tienen el poder necesario para impulsar la creación de nuevos hábitats compartidos entre especies, lugares en los que la condición humana no se construya a partir de una diferenciación violenta con el *otro* animal.

Si los animales de verdad nos importasen y no solo su presencia visual tuviese valor para nosotros, deberíamos luchar por deshacer las barreras entre lo humano y lo animal, lo cultural y lo natural.

Wolch nos advierte sobre la imperiosa necesidad global de repensar nuestro hábitat, la ciudad, como uno para más de una especie, lo que ella denomina “Zoopolis”. Para la cual sería necesario eliminar los muros del zoológico y expandirlo a toda la ciudad convirtiéndose entonces “en un lugar en el que las personas podrían aprender como interactuar adecuadamente con otros seres vivos no humanos, un lugar de residencia tanto de personas como de animales no humanos”.⁴³

⁴² Jennifer Wolch en CHRULEW, Matthew. (2010). *Op. Cit.*

⁴³ WOLCH, Jennifer. (2017). *Op. Cit.*

Con la revisión que hemos realizado de la evolución del modelo representacional planteado en el zoológico, hemos podido observar como la relación con el mundo animal que plantea está basada en el control humano.

Estas representaciones del animal salvaje se basan en el dominio visual, que lo encierra y cosifica, negándole cualquier subjetividad o relevancia como parte de la comunidad biótica terrestre.

Nuestra aproximación al zoo no es un intento por negar el conocimiento y contacto con el mundo natural, sino por ver qué tipo de relaciones humano-animal se desprenden de la exhibición animal en estos lugares en el momento de la sexta extinción. No rechazamos la existencia de lugares para el encuentro entre especies, sino fundamentalmente observar los pilares sobre los que se apoya la idea del animal 'salvaje' o 'exótico' para comprender como esta idea condiciona nuestra percepción de la pérdida de vidas animales.

"Después de todo, los encuentros concretos entre especies diferentes, ya sea presenciando la mirada de otro animal o sintiendo el calor de su cuerpo, son esenciales para provocar una conciencia ética sobre los demás animales no humanos, para abrir nuestros corazones al bestiario más allá. Planificados y llevados a cabo bajo este gesto cuasi edénico de dejar lugar para el 'otro' en su alteridad específica, los encuentros animales cuidadosamente escenificados se podrían convertir una vez más en eventos que rompiesen el desagradable estado de la cuestión "hombre y animal". Si queremos dirigirnos hacia la zoopolis, buscando lugares alternativos a la marginación generalizada de los animales, podríamos comenzar por intentar, con paciencia y creatividad, en medio de nuestras fracturadas e híbridas redes con los animales, llevar a cabo de manera efectiva esa utopía."⁴⁴

Otra de las instituciones encargadas a comienzos de la modernidad de proporcionarnos el encuentro "perdido" con los animales será el museo de historia natural.

Para observar el tipo de sujeto que se genera a partir de la contemplación de los animales disecados en los museos de historia natural nos centramos en el análisis realizado por Donna Haraway en *El Patriarcado del osito Teddy: Taxidermia en el jardín del edén* (2015), aquí hará un análisis del empleo cultural del cuerpo animal para revelar las conexiones entre ciencia y política y nos ayudará a observar la influencia del modelo expositivo taxidérmico en las representaciones animales actuales.

Haraway contribuyó enormemente a las narrativas feministas de finales del siglo pasado (*A Cyborg Manifesto*, 1984) y gran parte de su trabajo se orientó en este periodo a evidenciar el sesgo masculino de la cultura científica. En su libro nos lleva hasta el Museo Americano de Historia Natural, concretamente

⁴⁴ CHRULEW, Matthew. (2010). *Op. Cit.*

al salón de los mamíferos africanos y a la figura de su creador para observar como las representaciones animales de que disponemos hoy están lejos de cualquier objetividad científica y neutralidad ideológica.

Anteriormente en este documento veíamos como nuestra apreciación estética de la naturaleza salvaje llevaba implícita una serie de relaciones de poder, Haraway coincide con estos postulados al afirmar que la percepción que tenemos de la naturaleza es una basada fundamentalmente en la opresión y la hegemonía masculina.

"La naturaleza es un símbolo tan poderoso de la inocencia en parte porque a "ella" se la imagina sin influencia de la tecnología, como el objeto de la visión y, por lo tanto, como fuente de salud y pureza. El hombre en parte no está en la naturaleza porque no se ve, no es el espectáculo. Para nosotros un significado constitutivo del género masculino es ser lo invisible, el ojo (el yo), el autor. De hecho, esta es una parte de la estructura experiencial en el museo, una de las razones por las que uno tiene, nos guste o no, la condición moral de un muchacho sometido a una iniciación a través de la experiencia visual."⁴⁵

⁴⁵ HARAWAY, Donna. (2015). *El Patriarcado del Osito Teddy: Taxidermia en el jardín del Edén*. Álava: Sans Soleil Ediciones.



Fig. 7 *Venice elephant*. (2006). Richard Barnes.

1.2.2 El animal sublime/el museo de historia natural

El museo de historia natural tiene un antepasado común con el zoológico: los gabinetes de curiosidades iniciados en Europa en el siglo XVI, colecciones de objetos y animales exóticos creadas como símbolos de poder y riqueza colonial. Donna Haraway nos lleva hasta el Museo Americano de Historia Natural de la ciudad de Nueva York, abierto en el último tercio del siglo XIX, un momento donde se avecinan grandes cambios sociales (feminismo, socialismo, grandes migraciones) que para algunos suponen una gran amenaza contra el equilibrio y el orden establecido de las sociedades occidentales. El Museo Americano de Historia Natural surge como reacción a estos cambios, un monumento al pasado colonial y un bunker contra el futuro.

Y es que aquellos mismos burgueses acaudalados que lamentaban la desaparición de la frontera americana justificarán el ejercicio del poder y la dominación sobre el resto de los seres vivos a través de expediciones científicas y aventuras caballerescas en busca del conocimiento, y encuentran en el museo de historia natural otra excusa más para continuar con sus prácticas coloniales, antropocentristas, racistas y sexistas.

"El museo americano de historia natural es una ventana particularmente transparente a través de la cual espiar a los ricos en su encarnación ideal, porque ellos crearon dioramas de sí mismos. (...) Los años veinte fueron prósperos para estos hombres y donaron con generosidad. Durante esos años se organizaron de treinta a cuarenta expediciones, destinadas a obtener los datos desconocidos de la naturaleza. En esta década hubo más de un centenar de expediciones sobre el terreno organizadas por el museo de historia natural."⁴⁶

Nuestro acercamiento al museo de historia natural se va a desarrollar del mismo modo que en el apartado dedicado al zoológico, nuestro objetivo principal no es señalar la injusticia a la que son sometidos los animales salvajes que aquí se encuentran, que ciertamente condenamos, sino intentar observar a qué tipo de relación con el animal nos llaman estas representaciones en la actualidad.

Nos interesa analizar el museo puesto que al igual que en el zoo, se trata de un espacio donde la relación humano-animal está únicamente mediada por el sentido de a vista, Haraway nos acercará a un mayor conocimiento de las narrativas visuales que esta institución ofrece para el conocimiento científico del mundo natural.

⁴⁶ *Ibíd.*



Fig.8 *Mobile Wilderness Unit – Wolf*. (2006). Mark Dion

El Artista americano Mark Dion crea dibujos, esculturas e instalaciones taxonómicas que exploran la manera en que las instituciones moldean nuestro entendimiento de la historia y el conocimiento del mundo natural, en sus obras emplea el vocabulario típico de las exhibiciones de historia natural con el objetivo de visibilizar su organización y métodos; de cuestionar nuestra percepción de los velados procesos de recolección, preservación, categorización y exhibición de la naturaleza.

En su obra el sujeto animal no es el protagonista, su atención principal se encuentra más bien en los intentos de la ciencia y la filosofía de idear jerarquías y taxonomías seguras donde colocarlo.

"Para Dion, el papel del artista como activista ambiental es emplear 'el rico conjunto de herramientas, como la ironía, la alegoría y el humor', que son menos fáciles o imaginativamente empleadas por las instituciones que buscan promover 'verdades' particulares, como la ciencia o la industria del entretenimiento."⁴⁷

⁴⁷ BAKER, Steve. (2000). *The Postmodern Animal*. Londres: Reaktion books.

Uno de los mayores conflictos que se nos presenta en cuanto a la representación visual del animal en la actualidad es que no aborda la mortalidad del animal, su actual pérdida.

Tanto el zoológico como el museo de historia natural buscan conservar y preservar al animal en un estado de aparente vida, Haraway argumenta que el uso del animal exótico en estos espacios culturales tiene una clara agenda política y nos insta a cuestionar sus intenciones educativas y científicas. Haraway nos cuenta que ya en la puerta del Museo Americano de Historia Natural podríamos, al observar la escultura del presidente Roosevelt a caballo acompañado por dos hombres salvajes que representan los dos grandes continentes colonizados por el hombre blanco, intuir el fuerte carácter político de estas instituciones.

El análisis realizado por Haraway de los dioramas de animales disecados realizados por Carl Akeley para El Salón Africano de este museo gira en torno a tres temas fundamentales: la exhibición, la conservación y la eugenesia, que nos ayudarían a observar el empleo de los animales salvajes como elementos de una narrativa humana.

"Nuestros parientes primates y otros animales 'salvajes' sustraídos de la naturaleza mediante las cacerías de "conservacionistas" blancos, reincorporados a sus "hábitats" en virtud de la hiperrealista recreación taxidérmica en los dioramas, prometían desentrañar para nosotros nuestra verdadera naturaleza: sus relaciones jerárquicas, la supremacía masculina y el modelo de familia patriarcal como espejo sobre el que asegurar el "Orden Natural"-capitalista- en medio de los crecientes desordenes sociales -feminismo, socialismo, inmigración que lo ponían en peligro."⁴⁸

Haraway centra su atención en el momento de creación del Salón de los Mamíferos Africanos puesto que es en la figura de su creador, Carl Akeley, donde encuentra el médium perfecto para revelar las conexiones del supremacismo blanco heteropatriarcal y las representaciones del animal salvaje en la actualidad.

Akeley introdujo grandes mejoras y cambios cruciales en la técnica taxidérmica, permitiendo avanzar de la exposición de animales disecados en poses excesivamente estáticas o poco realistas a la posibilidad de articular complejas narrativas y momentos de acción donde el animal era 'congelado' en mitad de una acción como en una imagen fotográfica.

"Un diorama es eminentemente una historia, una parte de la historia natural. La historia se cuenta en las páginas de la naturaleza, leídas a través de la mirada. Los animales en los hábitats de grupo son capturados como en una fotografía y una

⁴⁸ HARAWAY, Donna. (2015). *Op. Cit.*

escultura. Son actores en una función sobre moralidad en el escenario de la naturaleza, y el ojo es el órgano crítico.”⁴⁹

La taxidermia será en estos momentos la técnica más realista disponible, uniéndose a la trayectoria histórico/estética de la representación animal que se mueve desde la pintura y la escultura hasta la fotografía y las imágenes en movimiento, es en este texto de Haraway donde podremos reflexionar sobre el momento de transición de la caza con pistola a la caza con cámara fotográfica, que sin duda tendrá relevancia para nosotros en nuestra investigación las imágenes animales actuales.

El encuentro humano-animal que experimentamos en el museo es posible únicamente gracias a la ironía más aguda de la taxidermia tradicional: la obligada muerte del animal y la manipulación de su cadáver para que este parezca vivo. Para cumplir con la meta de la taxidermia de "capturar y preservar la vitalidad y la energía viva del animal en su estado natural", primero se debe matar al animal, y luego se deben borrar todas las marcas de matanza. Los agujeros de bala deben ser extirpados, sus puntos de entrada redondos cortados horizontalmente y cosidos hacia la invisibilidad.

Haraway sostiene que estas representaciones de la vida salvaje no responden a un interés por comprender la vida salvaje en sí, sino más bien al interés humano por utilizar lo "natural", entendido como lo verdadero y lo correcto, para crear un modelo conductual en la sociedad.

El contacto con las complejas escenificaciones realistas de estos museos hace que percibamos a estos animales en la vida real como inmortales, puesto que podemos observarlos parados en un espacio intermedio entre la vida y la muerte, paralizados para siempre en estos dioramas. Además, otro proceso que ayuda a dificultar nuestra percepción de la pérdida de biodiversidad en la actualidad y que se inicia en estas instituciones es el método de selección por el cual estos animales son elegidos para poblar las colecciones de los museos, la observación científica provocará que los animales seleccionados para su exhibición pública reúnan unas muy específicas cualidades físicas, lo que provoca que todos los ejemplares sean iguales, sin variaciones o rasgos distintivos.

El animal es sometido a una desubjetivación total, convertido en ejemplo o símbolo de toda su especie. El zoo y el museo de historia natural, a través de la selección de especímenes "óptimos" para la exhibición, y el descarte de aquellos no válidos estéticamente (eugenesia), crean la idea de un animal-símbolo. El método científico y la taxonomía hacen que no veamos sujetos, sino modelos o "reproducciones", copias de un original inagotable. Hablando

⁴⁹ *Ibíd.*

de los animales en los zoos, John Berger sostiene que “estos animales eran mortales e inmortales. La sangre del animal corría como la sangre humana, pero la especie era imperecedera, y cada león era León, cada buey, Buey.”⁵⁰

⁵⁰ BERGER, John. (2009). *Op. Cit.*



Fig.9 *Nanoq*. (2001-2006). Snæbjörnsdóttir y Wilson.

Los artistas Snæbjörnsdóttir y Wilson, con su obra *Nanoq*, intentan deshacer esa idea del animal-símbolo. Entre los años 2001 y 2006 realizaron una búsqueda de osos polares disecados por todo Reino Unido y, tras localizar 33 ejemplares y fotografiarlos en sus nuevos hábitats naturales: casas privadas, museos, talleres de restauración o almacenes, procedieron a investigar la historia individual de cada uno de ellos y, siempre que fuese posible, el lugar, la fecha y las personas involucradas en su captura y muerte.

"Snæbjörnsdóttir y Wilson revelan los enredos en los que se hallan las dinámicas de exhibición, y deconstruyen los sistemas de relaciones de poder que le son inherentes. (...) A través de la adopción de una sintaxis estética directa, *Nanoq* niega la dramatización y suprime cualquier oportunidad para que el "animal sublime" salga a la superficie y distraiga de la perspectiva recién propuesta. La revelación de la producción de metanarrativas se muestra como una prenda diseñada para las identidades nacionales y las ideologías de poder. Al dismantelar la "fábula colonialista", *Nanoq* cuestiona la sed de conocimiento de la ciencia y sus medios, creando conciencia del hecho de que una gran cantidad de osos, en su mayoría muertos con el fin de convertirse en trofeos, se olvidan, se dejan cubiertos de polvo en Instituciones no-científicas, no-educativas en todo el país. El trofeo, el recuerdo, la obsesión por lo exótico, la sed de símbolos de estatus, el poder y el incómodo legado del pasado imperial, se convocan aquí."⁵¹

⁵¹ ALOI, Giovanni. (2012). Deconstructing the Animal in Search of the Real. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175303712X13353430377057> (consulta:14/05/2019)

Carl Akeley fue elegido para recrear la naturaleza africana por el gran realismo de sus reproducciones taxidérmicas⁵², y será él mismo quien viaje a África para seleccionar y capturar a los especímenes adecuados para contar su particular versión de la historia natural.

El objetivo de Akeley fue crear “una mirilla al interior de la selva” en el momento de máxima perfección natural, sin embargo, como nos advierte Haraway nos advierte:

“no soñó que estuviera confeccionando los medios para experimentar una historia de la raza, el sexo y la clase en la ciudad de Nueva York que llegaba hasta Nairobi. Creyó estar revelando la verdad unificada de la historia natural. Su historia será recompuesta para relatar una fábula sobre el capitalismo monopolista de la supremacía blanca y masculina.”⁵³

Privados de cualquier capacidad de decisión, ahora “los animales salvajes juegan un papel crucial como dispositivos significantes con los que conocer el mundo y propagar el orden humano de las cosas.”⁵⁴

La perfección de la naturaleza que Akeley nos deja ver a través de su prisma particular en los veintiocho dioramas del Salón Africano es una que, aislando en pequeños grupos a los animales representados, no deja lugar para las grandes manadas o las comunidades inter-especies, negando la relevancia del animal como parte de un complejo engranaje biótico que necesita de todas sus piezas para su perfecto desarrollo. Además, en estas escenificaciones no habrá lugar para los animales viejos o deformes.

“Poco a poco el espectador comienza a articular el contenido de la fábula. la mayoría de los grupos se componen de tan solo unos pocos animales que se componen por lo general de un gran macho vigilante, una o dos hembras y un bebe.”⁵⁵

La visión de este taxidermista del desarrollo *verdadero y natural* de la vida en la naturaleza estaba lejos de acercarse a una visión científica (éste no era biólogo, zoólogo o etólogo) y aun así fue uno de los encargados de escribir la historia del mundo natural que ha llegado hasta hoy. Haraway rescata una anécdota de uno de los viajes de Akeley al Congo para recolectar animales

⁵² BAKER, Steve. (2016) “Beyond Botched Taxidermy” en *Taxidermy, Art, and the Animal Question Symposium*. Brown University.
<https://www.youtube.com/watch?v=ekZ8vijbUU0> (consulta: 05/05/2019)

⁵³ HARAWAY, Donna. (2015). *Op. Cit.*

⁵⁴ CONNOR, Steve. (2007). *Thinking Perhaps Begins There: The Question of the Animal*.
<http://stevenconnor.com/animal.html> (consulta: 28/05/2019)

⁵⁵ HARAWAY, Donna. (2015). *Op. Cit.*

que evidencia su nulo conocimiento de la vida y costumbres de las sociedades no-humanas:

“En una de sus cacerías para el museo Akeley disparó a un gorila creyendo que era hembra, descubriendo después que era macho. Esto le perturbó porque quería matar cuantos menos animales fuese posible y creía que la familia natural del gorila no contenía más de un macho.”⁵⁶

Además de crear un relato de la vida salvaje que sacraliza la familia nuclear, Akeley moldea nuestra percepción del animal incluyendo otro elemento que va a ser característico de su modelo representacional: la mirada animal.

“Cada diorama tiene al menos un animal que atrapa la mirada del espectador, sosteniéndola en comunión. El animal esta alerta, listo para hacer sonar la alarma ante la intrusión del hombre, pero atento, también, para mantener siempre la mirada de la reunión, la hora de la verdad, el encuentro original. El momento parece frágil, los animales a punto de desaparecer, la comunión a punto de romperse; el Salón amenaza con disolverse en el caos de la era del hombre. Pero no lo hace. La mirada se mantiene y el cauteloso animal sigue sanando a quienes lo miran. El animal está congelado en un momento de vida suprema y el hombre queda paralizado.”⁵⁷

Este cruce de miradas es, dentro del pensamiento occidental, considerado como el momento fundacional de la identidad humana; es en la mirada del *otro* animal donde el ser humano se reconoce por primera vez como un ser diferente, y además “por otro lado, en esta mirada que nos devuelven, nos recuerda que en ellos encontramos algo ajeno al momento histórico”⁵⁸, una evasión de la historia que encontrábamos ya en nuestro análisis de la idea de naturaleza salvaje.

Los animales son entonces inmortalizados buscando eternamente nuestra mirada, las representaciones occidentales del animal salvaje nos dicen que estos necesitan nuestra atención. Pero por encima de todo la mirada que nos devuelven estos animales reconfigurados es una de reverencia al poder humano.

Parece entonces, a través del modelo de exposición animal del zoo y el museo de historia natural, que los animales habitan el planeta para devolvernos la mirada. Necesitan nuestra presencia para poder *ser*, nuestra mirada da sentido a sus vidas. En nuestra opinión el mayor éxito de estas instituciones, que siguen vigentes en la actualidad sin grandes cambios estructurales, ha sido a la hora de camuflar la injusticia cometida contra la

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ BULLOCK, Marcus. “Watching Eyes, Seeing Dreams, Knowing Lives” en *Representing Animals*. (2002). Nigel Rothfels. Estados Unidos: Indiana University Press.

vida animal y maquillarla como un acto de amor, es decir, convertir la exclusiva contemplación visual de los animales en un acto que les da la atención y cuidados que necesitan, cuando en realidad no nos preocupamos por atender sus verdaderas necesidades vitales.

Los animales que podemos ver en cualquier museo de historia natural han sido, salvo rara excepción, siempre disecados con los ojos abiertos, buscando para siempre nuestra presencia. Resulta increíble el poder de esas dos pequeñas esferas de cristal a la hora de definir la manera en que nos relacionamos con el mundo animal en la actualidad, estas contribuyen a que pensemos en una dependencia animal de atención humana, lo que numerosos autores denominan como "derecho a la visión".

La imaginiería animal actual tiene sus raíces en un modelo representacional antropocéntrico, colonial, racista y sexista que construye para el ser humano un palco desde el que observar el espectáculo de la naturaleza: Los animales son actores en una trama escrita por el hombre blanco. La desubjetivación del animal que se lleva a cabo en estas instituciones coloniales se ha abierto paso hasta día de hoy, y se encuentra disponible en todos los formatos posibles.

Como adelantábamos al inicio del capítulo, el libro de Donna Haraway nos sirve para conocer algunos datos relevantes para nuestra investigación sobre la transición de la caza con pistola a la caza con cámara fotográfica. El personaje principal del libro escrito por Haraway perfeccionó, además de la escultura y taxidermia animal, otra técnica narrativa que dependía fundamentalmente de la visión: la fotografía.

"Técnica y espiritualmente hablando Akeley fue un líder en el perfeccionamiento del ojo de la cámara. —y en cierto modo del ser humano— La taxidermia no se erigía contra el futuro fílmico, sino que congelaba un fotograma de una comunión visual más intensa que vendría a consumarse en las imágenes virtuales, Akeley ayudó a producir el armazón -y el armamento- que avanzaría hacia el futuro." ⁵⁹

Con la fotografía ya no será necesaria la muerte del animal para su explotación cultural, ahora la imagen fotográfica del animal salvaje se convierte en el más valioso trofeo, en palabras de Akeley: "la más alta expresión de caballerosidad era cazar con la cámara, además: con relación a cualquier concesión verdadera de caza -el uso del talento, la osadía y la resistencia para superar dificultades- la caza con cámara exige el doble de hombría que la tradicional caza con armas." ⁶⁰

⁵⁹ HARAWAY, Donna. (2015). *Op. Cit.*

⁶⁰ *Ibíd.*

En las primeras décadas del siglo XX los equipos fotográficos aún no permiten grabar satisfactoriamente la fauna africana, por lo que este taxidermista pasaría unos cinco años desarrollando su propia cámara fotográfica para grabar el lance del león por la tribu de los Nandi, la cámara diseñada tuvo un gran éxito y le llevó a abrir su propia compañía fotográfica.

El Museo Americano de Historia Natural reconoció la superioridad narrativa de las fotografías y las imágenes en movimiento, que evitaban la muerte del animal, por lo que además de financiar safaris a África para cazar ejemplares dignos de su colección, se embarcarían en la financiación de los primeros proyectos de filmación de la vida salvaje en el mismo territorio.

Los documentales sobre vida salvaje que nos resultan tan familiares hoy tienen su origen en alguno de los primeros safaris fotográficos financiados por esta institución.⁶¹

"La ciencia "a simple vista" promulgada por el museo era perfecta para la cámara y, en definitiva, muy superior a la pistola para la posesión, la producción, la conservación, el consumo, la vigilancia, la valoración y el control de la naturaleza."⁶²

Nos sorprendemos al observar que la relación humano-animal que plantean las películas y documentales sobre animales salvajes pueden parecer, de manera superficial, bastante diferentes a las de un zoológico o circo, pero en el fondo comparten agendas psicopolíticas similares. La posibilidad de invocar a los animales salvajes a nuestro salón, gracias a la televisión o internet, puede parecer razón suficiente para el fin de las prácticas coloniales del zoo y el museo de historia natural.

Desde sus inicios la reunión con el animal salvaje producida en el contexto del zoo o el museo ha estado marcada, tal y como sugería Berger por un sentimiento de profunda decepción. Para nosotros esta decepción es fruto de la injusticia contra la vida del animal salvaje al ser trasladado a la ciudad. Este desplazamiento supone un atentado contra las libertades personales de

⁶¹ En el año 1917 el matrimonio Johnson en uno de sus safaris a África financiado por el M.A.H.N. además de cazar literalmente la vida salvaje africana, lo hacen también con la cámara fotográfica. Su objetivo en este viaje fue grabar dos cortometrajes sobre la fauna salvaje, entre ellos uno sobre "las crías africanas", estos cazadores ayudan a la concepción del continente africano como un gran jardín del edén repleto de atracciones y aventuras: "[el documental] mostraría crías de elefante, crías de león, crías de cebras, crías de jirafa y bebés negros (...) mostrando el juego de los animales salvajes y el cuidado materno que es una característica tan extraña e interesante de la vida salvaje" la vida humana en África se asignaba de forma reiterada a la era de los mamíferos, anterior a la era del hombre. Ese era el único reclamo de protección y por supuesto, la justificación definitiva de la dominación."

⁶²HARAWAY, Donna. *Op. Cit.*

los animales salvajes que son sentenciados a una cadena perpetua para nuestro entretenimiento. La cámara fotográfica nos permite en la actualidad poseer la imagen del animal salvaje sin la necesidad de someter y aprisionar su cuerpo, o al menos en apariencia.⁶³ En nuestra opinión será fundamental en la sexta gran extinción tener en cuenta el hecho de que “La codificación realista del cine elimina la evidencia de su propia creación de modo que éstas intensas imágenes de animales muestran pocas huellas de todo el dispositivo humano necesario para construirlas.”⁶⁴

El animal fotográfico sigue siendo pensado como un objeto para el consumo, desprovisto de cualquier capacidad enunciativa. Creemos que las representaciones del animal salvaje que pueblan el imaginario colectivo en la actualidad—aquellas en las que el animal es presentado en un entorno natural idílico donde no existe rastro alguno de la presencia humana— hacen flaco favor a la situación actual de crisis biológica.

Lo “natural salvaje” es esencial para construir la idea de unos recursos naturales ilimitados, fundamental para legitimar el modelo de producción y consumo desmedidos del capitalismo que nos han traído a la crisis ecosocial actual.

Como hemos visto hasta ahora, las representaciones occidentales del animal salvaje ocultan todo el dispositivo humano que posibilita nuestra experiencia visual del animal, pero en la actualidad y cada vez con más frecuencia estas representaciones son objeto de duras críticas que exigen una representación real del mundo natural actual y sus habitantes, así como de los lugares de encuentro y “convivencia” entre el animal humano y los no humanos, la producción visual sobre la vida animal salvaje en el Antropoceno deberá considerar siempre las consecuencias de la actividad humana sobre la vida salvaje.

La mayoría de grandes documentales sobre el reino animal siguen al pie de la letra el modelo representacional que hemos expuesto a lo largo de este

⁶³ En un subapartado titulado “Casualties of the Gaze” (del capítulo “Open Door Policy: Humanity’s relinquishment of “Right to Sight” and the Emergence of Feral Culture” En *Metamorphoses of the zoo: Animal encounter after Noah*. Ralph Acampora. Estados Unidos: Lexington Books.) Gay Bradshaw, Barbara Smuts y Debra Durham nos hablan de como la creación de reservas privadas de fauna africana para el ecoturismo y los safaris fotográficos en Sudáfrica tras el periodo de Apartheid supuso el traslado masivo de animales y la repoblación de paisajes vacíos que no eran aptos para estos animales, y que desembocaría en consecuencias fatales, exponiendo diferentes casos de parques y reservas en los que los animales mostraban comportamientos traumáticos que desembocaron en la muerte de cientos de animales.

⁶⁴ DAVIES, Gail. (2000). *Op. Cit.*

trabajo y que creemos en la actualidad contraproducente: Animales salvajes en paisajes sublimes, sin rastro de presencia humana. Animales representados en lugares aislados, donde el tiempo (humano) no pasa.⁶⁵

Además de fallar en su tarea por mostrar un el estado real del mundo natural, los documentales sobre vida salvaje tienen otro efecto sobre el espectador, legitiman y garantizan la disponibilidad visual que predicen las instituciones que hemos analizado anteriormente.

En *Why not look at animals?* (2015), Anat Pick expone el caso de un documental web interactivo, *Bear 71* (2012), que surge como reacción al discurso predominante de estos documentales.

Para ello, sus creadores intentan adoptar un punto de vista complementario antagónico a estos, Leanne Allison⁶⁶ y Jeremy Mendes, se apropian de la

⁶⁵ El artista Olafur Eliasson a través de sus redes sociales argumenta: "¿Cuándo nuestro sueño de la naturaleza salvaje hace más mal que bien?, con los famosos y majestuosos documentales Planet Earth y Blue Planet, la BBC y David Attenborough han sido atacados en los últimos años, acusados de representar falsamente una Tierra sin humanos. Se ha argumentado que los creadores de estos programas perpetúan una imagen engañosa y nada crítica del estado de la vida salvaje o silvestre y, según The Guardian, "al fomentar esta mentira, están adormeciendo a su gran audiencia mundial en un falso sentimiento de seguridad", y subsecuentemente, de complacencia. El informe del Planeta Vivo 2016 de la World Wide Fund for Nature and Zoological Society de Londres concluyó que entre 1970 y 2012 (el mismo período de tiempo de estos documentales), hubo una disminución del 58% de la abundancia de la población de vertebrados en todo el mundo. "Sin embargo, estos programas todavía se hacen como si esta extinción masiva mundial simplemente no estuviera sucediendo. Los productores continúan yendo a los parques y reservas que se están reduciendo rápidamente para hacer sus películas, creando un hermoso y seductor mundo de fantasía, una utopía donde los tigres aún deambulan libres y sin problemas, donde el mundo natural existe como si el hombre nunca hubiera existido". La historia de nuestra construcción de la naturaleza es una bastante compleja, y se remonta mucho más allá de los documentales de la naturaleza, hasta el colonialismo temprano. Según otro artículo de The Guardian, "La construcción de la naturaleza salvaje siempre ha sido un componente clave del proyecto colonial. Casi en todos los lugares a los que acudían los colonos europeos, o bien proclamaban que la Tierra que habían incautado eran tierras nulas o, al expulsar a su gente, se aseguraban de que así fuera. La tierra que buscaban muchos de los colonos más ricos era aquella que albergaba grandes concentraciones de caza." ¿Cómo puede una perspectiva crítica en nuestra construcción de la naturaleza salvaje fomentar la urgencia, para combatir no solo los efectos catastróficos de los humanos en los hábitats de otras especies, sino también la continua cascada de consecuencias coloniales para las comunidades más vulnerables al cambio climático? Esta es una crisis transespecífica en un campo de batalla ético, político y cultural." En <https://www.instagram.com/p/BrXKIKcHhIc/> (Consulta: 01/07/2019)

⁶⁶ Leanne Allison es directora del documental *Living with Wildlife*, que cuenta la historia de cómo las comunidades del Bow Valley de Alberta, Canada han trabajado durante los

tecnología científica para la observación animal a fin de contar la historia (narrada en póstuma primera persona) de la Osa número 71, que vive en el Parque Nacional Banf de Canadá.

El empleo de cámaras de videovigilancia revela la presencia humana en los mismos entornos donde habitan estos animales, y muestra zonas de cruce e intercambio, rompiendo el mito de que los animales salvajes viven vidas ajenas a nuestra realidad. Esta obra busca cuestionar el acceso ilimitado, la continua disponibilidad visual de la vida salvaje, el derecho humano a la visión animal, mostrándonos detalles y fragmentos de la vida íntima de la osa 71 invita a la reflexión sobre la vida privada de los animales.

En esta experiencia de 20 minutos conocemos la vida de la osa 71, atravesamos escenas que van desde el momento en que es capturada, sedada, y obligada a llevar un collar rastreador hasta el momento de su muerte en una de las vías ferroviarias que atraviesan el parque.

"Este documental, niega todos esos documentales actuales sobre fauna salvaje cambiando los paisajes espectaculares sin gente que estos proponen por las imágenes grabadas por cámaras de videovigilancia que evidencian la presencia humana, que Haraway denomina *Naturecultures*. La narración póstuma en primera persona y la interactividad cuestionan ese deseo de mirar que legitima la existencia de la mayoría de los documentales sobre vida salvaje."⁶⁷

Bear 71 funciona como reacción a la legitimidad del acceso visual sin límites a la vida animal que los documentales *mainstreams* sobre naturaleza predicán.

Los medios de comunicación, ya sea a través de los documentales de vida salvaje, los libros para niños, la publicidad, el cine o internet, han jugado hasta ahora un papel crucial a la hora de definir las relaciones humano-animal, presentándolos como seres inferiores, incompletos, carentes de las cualidades básicas para una vida digna: el lenguaje y la razón y que de hecho son a menudo empleados para portar el texto humano y servir como modelos de conducta humana.

El empleo del animal como actor para la trama humana tiene uno de sus ejemplos más evidentes en la gran cantidad de películas y relatos infantiles protagonizados por animales antropomórficos. David Claerbout plantea en su video *The Pure Necessity* (2016) una reparación de la autonomía y

últimos veinte años para convivir con los osos grizzlie y otros animales salvajes.
<https://vimeo.com/254443415>

⁶⁷ PICK, Anat. (2015). "Why Not Look At Animals?" en *NECSUS: European Journal for Media Studies, Spring 2015 'Animals'* <https://necsus-ejms.org/why-not-look-at-animals/> (consulta: 06/10/2018)

subjetividad de los animales que protagonizan “El Libro de la Selva”, y tras redibujar los fotogramas originales de este clásico del cine animado, “crea una animación completamente nueva que prescinde del cachorro humano, la humanización de los animales y los bailes, cantos y trompetas. En su lugar podemos ver a los animales comportándose de manera natural. Balloo, Bagheera y Kaa, cuyas canciones y actuaciones han deleitado a niños y adultos durante décadas, ahora han vuelto a ser oso, pantera y pitón. Sin narrativa, los animales se mueven por la jungla como si la trama de esta película hubiera sido creada por ellos mismos.”⁶⁸

En el camino hacia una representación animal realizada acorde a las críticas circunstancias actuales, y por lo tanto más justa y beneficiosa para la vida animal, creemos obligatorio tener en cuenta preguntas como las que nos hacen Barbara Creed y Maarten Reesink en su texto *Animals, Images, Anthropocentrism*.

“¿Cómo y por qué algunos medios representan a los animales no humanos como 'otros'? ¿En qué medida se les da voz a los animales en los textos de los medios? ¿Cómo experimentamos la mirada animal? ¿En qué medida está presente el animal en la película? ¿Cómo entendemos la agencia de los animales en el cine? ¿Para qué cuenta el animal?”⁶⁹

⁶⁸ DAVID CLEARBOUT, *The Pure Necessity* <https://davidclerbout.com/The-pure-necessity-2016> (consulta: 18/05/2019)

⁶⁹ CREED, Barbara. y REESINK, Maarten. (2015). “Animals, Images, Anthropocentrism” en *NECSUS: European Journal for Media Studies, Spring 2015 'Animals'*. <https://necsus-ejms.org/animals-images-anthropocentrism/> (Consulta: 13/03/2019)



Fig.10 Fotograma de *The Pure Necessity*. (2016). David Claerbout.

1.2.3. El animal virtual/fotografía e internet

Las representaciones animales creadas en estas primeras instituciones se oponen a representar las relaciones y espacios de convivencia humano-animal por lo que suponen, al igual que observábamos en nuestro análisis de la idea de naturaleza salvaje, un salto de la historia que nos permite una evasión de responsabilidades. En nuestra opinión será necesario en el contexto del Antropoceno hacer una relectura de estas representaciones del mundo natural que manifieste de forma explícita el ejercicio del poder humano sobre los cuerpos e identidades salvajes.

La remodelación de las instalaciones del zoológico y la transición de la taxidermia a la fotografía de vida salvaje camuflan cualquier indicio de opresión humana sobre los animales y consiguen distanciarse de su origen colonial. Sin embargo, la aparición a principios del siglo XX de la fotografía y las películas sobre animales salvajes aceleran el proceso de cosificación animal, que se verá culminado con la llegada de internet y el ciberespacio, donde el animal salvaje podrá habitar para siempre, sin voz o capacidad de movimiento alguna, a entera disposición del ser humano.

Lejos de presentar nuevas y mejores maneras de relacionarnos con los animales en el Antropoceno, los formatos virtuales siguen promoviendo las mismas relaciones inter-especies, basadas en las redes de posesión y dominación presentes en los espacios expositivos del mundo natural vistos anteriormente.

Podríamos pensar que la era de internet ha supuesto un cambio radical en la representación visual de los animales salvajes, sin embargo, "existen muchas similitudes entre las prácticas espaciales constitutivas y constituidas por los zoológicos tradicionales y los nuevos espacios del *zoológico electrónico*. Ambas formas de exhibición animal involucran prácticas sociales y espaciales de recolección y acumulación de recursos de ubicaciones ampliamente dispersas, concentrándolos y ordenándolos dentro de áreas específicas, (comúnmente) áreas metropolitanas. Ambos se ocupan de definir y describir los tipos de espacios que los animales deben ocupar, y delimitar los tipos de relaciones que las personas tienen con estos animales."⁷⁰

Gail Davies se preocupa por la transformación de los animales en imágenes que circulan sin cesar en el zoo electrónico, y sostiene que uno de los motivos de su éxito sería el de "hacer a los animales totalmente visibles y controlables. El zoo electrónico tiene la absoluta garantía de poder hablar por los animales." Sin contradicciones, irregularidades o altercados, con total sumisión. Cualquier principio de autonomía es por fin eliminado, Y echando la vista

⁷⁰ DAVIES, Gail. (2000). *Op. Cit.*

atrás Davies sostiene que: "pese a las condiciones en que se encuentran los animales cautivos en los parques zoológicos, aquí aun tendrían, por muy pequeña que fuese, la posibilidad de sorprender al espectador"⁷¹

Además, esa disponibilidad visual del animal salvaje que sugieren el zoo y el museo de historia natural, el derecho humano a acceder a la vida salvaje en cualquier momento se verá totalmente acometido con la llegada de internet.

Creemos necesaria la revisión de las representaciones visuales del mundo animal en la sexta extinción dado que, al ocultar cualquier rastro de interacción humana, los consumidores de la imagería animal actual "pueden creer que no oprimen a los animales porque no son conscientes de las formas en que podrían participar de tal opresión."⁷²

Además, el modelo de representación animal heredado del zoo o el museo de historia natural plantea la imagen de un animal que no se acaba, es decir, que no muere. La fotografía, los documentales y el espacio virtual hacen que el animal sea incapaz de morir, está destinado a permanecer siempre vivo. De nuevo negando cualquier territorialidad o temporalidad.

"A pesar de las oportunidades para crear nuevas formas de exhibición o experiencia animal, (en el medio digital) el valor todavía se coloca en la visibilidad de las características morfológicas de los animales, con imágenes online de animales individuales enmarcados contra fondos restringidos o incluso sobre fondos blancos".⁷³

Otro de los motivos por los que los animales no alcanzarían la naturaleza de la muerte tal y como la entendemos los humanos es su supuesta inconsciencia sobre la propia vida, su inferioridad intelectual: "no solo los animales no tienen esta conciencia, ni siquiera pueden reconocer la diferencia entre la criatura compañera que está muerta y la que está viva"⁷⁴

El carácter antropocentrista de nuestra percepción de la vida en la Tierra se puede observar también en la tradición filosófica occidental, Jaques Derrida lamenta como "en la filosofía tradicional no hay categoría de existencia original para el animal.", esto es porque los animales han sido excluidos de las categorías esenciales que constituyen el ser."⁷⁵ y rechaza el

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² CREED, Barbara. y REESINK, Maarten. (2015). *Op. Cit.*

⁷³ DAVIES, Gail. (2000). *Op. Cit.*

⁷⁴ George Battaille en ROTHFELS, Nigel. (2002). *Representing Animals*. Estados Unidos: Indiana University Press.

⁷⁵ LIPPIT, Akira Mizuta. (2002). "From Wild Technology to Electric Animal" en *Representing Animals*. (2002) Nigel Rothfels. Estados Unidos: Indiana University Press.

"singular general" de la palabra '*Animal*' que "los hombres se han dado a sí mismos el derecho de dar" reservándose para sí mismos el derecho exclusivo al lenguaje y el poder de nombrar, precisamente de lo que los denominados por la palabra "animal" son privados por definición."⁷⁶

El lenguaje ha sido una de las cualidades arquetípicas empleadas para establecer una diferencia entre la esencia animal y la humana. Descartes, que pensaba en los animales como máquinas bióticas, recurre a las habilidades vocales de algunas especies de aves para legitimar su discurso antropocéntrico: "pueden pronunciar palabras y, sin embargo, no pueden hablar como lo hacemos nosotros, es decir, demostrando que piensan lo que están diciendo".⁷⁷

⁷⁶ CONNOR, Steve. (2007). *Op. Cit.*

⁷⁷ DESCARTES, René. (2011). *Discurso del método*. Madrid: Alianza Editorial.



Fig.11 Fotograma de *The Great Silence*. (2017). Allora & Calzadilla.

El dúo de artistas Allora y Calzadilla en colaboración con Ted Chiang, reflexionan en *The Great Silence* (16min. 2017), narrado por un loro cuya especie (*Amazona Vittata*) está en peligro de extinción, sobre las contradicciones implícitas en la negación de un lenguaje a los animales y la búsqueda humana de inteligencia extraterrestre. La obra se ubica en la selva que acoge el Observatorio de Arecibo, que captura y transmite ondas de radio desde y hacia el espacio exterior, y cuyo emplazamiento también alberga a estos loros puertorriqueños.

"Los humanos usan Arecibo para buscar inteligencia extraterrestre. Su deseo de establecer una conexión es tan fuerte que han creado un oído capaz de escuchar a través del universo. Pero yo y los demás loros estamos aquí mismo. ¿por qué no están interesados en escuchar nuestras voces? Somos una especie no humana capaz de comunicarnos con ellos, ¿Acaso no somos exactamente lo que los humanos andan buscando?"⁷⁸

⁷⁸ALLORA & CALZADILLA. (2017) <https://www.youtube.com/watch?v=U8yytY7eXDc>

Jacques Derrida nos invita a que cuando nos reunamos con un animal nos pensemos dentro de *su* campo de visión, existiendo dentro de *su* mundo. Intentar experimentarnos a nosotros mismos como ellos lo hacen, este cambio en nuestra percepción de lo "animal" supondría poner en práctica lo que Lori Gruen denominaba como "empatía enredada", en la cual "tomamos deliberadamente y cuidadosamente la perspectiva de otro ser" en "un acto reflexivo de imaginación".⁷⁹ En la actualidad nos encontramos inmersos en una serie de intrincadas relaciones con los animales por lo que poner en práctica la empatía enredada "nos ayudaría a aumentar nuestra disposición para asistir de manera apropiada y significativa a los efectos de nuestras acciones dentro de complejas redes de poder y privilegio" mejorar nuestras habilidades empáticas nos hará "perceptores más sensibles y en sintonía" que nos permitirá entender mejor "las relaciones con animales en las que ya estamos para mejorarlas".⁸⁰

Podemos afirmar que nuestro conocimiento del mundo natural en la actualidad ha sido reducido a meras experiencias visuales a través del relato científico y los espectáculos sobre naturaleza. Y que la admiración que sentimos por el mundo animal a veces tiene consecuencias fatales para el mismo, puesto que su contemplación supone en muchos casos una negación de sus libertades y derechos esenciales.

Anat Pick sostiene que la postura de Berger al renunciar a la representación animal y sugerir el retorno a una relación pastoral con el animal es profundamente antropocentrista, por lo que no debemos rechazar la apreciación estética de la vida animal y su representación, tan sólo repensarla.

En la sexta gran extinción debemos admitir las relaciones de poder implícitas, o que dirigen, nuestra fascinación por los animales salvajes, e intentar imaginar nuevas fórmulas que benefician a ambos.

Nos encontramos entonces en un momento en el que el animal permanece permanentemente visible, por lo que tal y como sugiere Randy Malamud: "quizás debería ser difícil ver a los animales claramente, porque una clara línea de visión desde el humano a los animales no humanos facilita nuestro asalto agresivo y explotador hacia los animales."⁸¹

⁷⁹ JENNI, Kathie. (2017). "Review of "Entangled Empathy: An Alternative Ethic For Our Relationships with Animals." en *Essays in Philosophy*. Vol.18, Artículo 11.

<http://dx.doi.org/10.7710/1526-0569.1577>

(consulta: 16/03/2019)

⁸⁰ Lori Gruen en JENNI, Kathie. *Op. Cit.*

⁸¹ MALAMUD, Randy. (2012). *Op. Cit.*

Para este propósito Anat Pick defiende como punto de partida promover el derecho animal a la privacidad y la intimidad a través de la voluntad de no mirar. Pick hace una relectura del texto de Berger para cuestionar la visualidad animal y las representaciones antropocentristas de la vida animal y sostiene que la evolución de las técnicas de observación científica, en forma de cámaras trampa, geolocalización, vistas satelitales, etc. habrían supuesto logros insignificantes en la prevención de la pérdida de biodiversidad terrestre. Estas tecnologías nos permiten un acceso ilimitado a los animales.

"Al confrontar las avanzadas tecnologías ópticas y de rastreo que hacen que, a los animales permanentemente visibles, la posibilidad de no mirar surge como una modalidad más progresiva de relación con los animales."⁸²

Tras la lectura de estos referentes, observamos que el conocimiento del mundo natural está en la actualidad basado en el "asalto visual" de la vida animal, vamos a querer llevar a cabo una práctica artística que dificulte la mirada humana del animal.

"No mirar no se limita a alterar la óptica del encuentro humano-animal, sino que mitiga el deseo humano de hacer que los animales sean incondicionalmente visibles. Con no mirar no me refiero a respaldar la actitud censuradora de las imágenes promovidas por Berger, recordando una relación interespecífica pasada (si aún violenta) el no mirar tampoco busca el misterio animal que mitifica a los animales en el imaginario humano. No mirar en el sentido en que lo estoy usando aquí connota la noción cívica y mundana de privacidad animal que rechaza los ojos humanos y sus poderes tecnológicos de acceso ilimitado"⁸³

El argumento de Pick será decisivo para nosotros a la hora de llevar a cabo nuestra práctica, puesto que parte de las motivaciones que nos llevan a realizar el proyecto artístico que se expone a continuación es el deseo de no mirar, de dificultar y problematizar la mirada.

Pero no debemos confundir el no mirar con un rechazo de la presencia animal en el mundo humano sino que vamos a intentar reconocer su presencia y su esencia como símbolos y representaciones, cuestionar y crear tensiones entre el mundo de la representación y la realidad animal actual, explorar el dispositivo cultural humano que hace posible este encuentro y las condiciones bajo las que éste se realiza, apuntando a la necesidad de unas representaciones animales que sean beneficiosas también para ellos.

⁸² PICK, Anat. (2015). *Op. Cit*,

⁸³ *Ibíd.*



Fig.12 Una de las primeras enciclopedias intervenidas para *Atlas Animal*

2 EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

2.1 PRECEDENTES

Para una mejor comprensión de *Atlas Animal*, el proyecto artístico final que ha sido desarrollado en paralelo a la investigación teórica y que está apoyado en las ideas y reflexiones que acabamos de exponer, creemos necesario hacer referencia a la obra realizada con anterioridad, el objetivo de incluir ciertas obras pasadas en este documento responde a la necesidad de ofrecer una visión más amplia de nuestro recorrido e intereses personales hasta llegar al presente proyecto.

Nuestro periodo de formación en la Universidad de Salamanca estuvo marcado por un interés principal en emplear el arte para examinar nuestra relación con la naturaleza, en la última etapa de este periodo nos especializamos en la pintura de paisaje, con fuertes influencias del impresionismo y el expresionismo abstracto americano. Ciertas dudas sobre nuestra práctica artística nos llevan a utilizar el contexto del máster como lugar en el que reflexionar sobre nuestras necesidades artísticas.

La primera etapa del máster en producción artística estará marcada por un nuevo acercamiento a la pintura que, con una creciente preocupación por los efectos de nuestra vida y nuestra actividad artística en el medioambiente, se construirá a partir del empleo de diferentes residuos pictóricos producidos por los pintores con quien se comparte estudio durante este periodo. Recolectamos y clasificamos entonces toda la pintura que nuestros compañeros consideran sobrante, y en un ejercicio de reciclaje pictórico llevaremos a cabo la serie *Pinturas Colaterales*.

La intención de estas obras será mostrar toda aquella pintura y distintos elementos (diferentes tipos de cintas adhesivas, trapos de limpieza, restos de pintura, retales, etc.) que conforman la imagen final y que quedan ocultos para el espectador, mostrando las partes del proceso de creación pictórica a través de una invasión del soporte tradicional de la pintura buscábamos una reflexión sobre la producción de residuos en el ámbito de la pintura.

Esta serie hace que nuestro interés por el residuo aumente y se convierta en el eje vertebrador de nuestra producción en este periodo, por lo que movimientos artísticos como el Nuevo Realismo francés, el arte Povera, el Neodadaísmo y autores como Walter Benjamin y su figura del *flâneur* o el apropiacionismo van a condicionar la producción artística que aquí se expone.



Fig.13 *Pintura Colateral XXXV*. (2018). 150x150cm. Rodrigo López Soria



Fig.14 *Sin título (Una Valla)*. (2018). 250x800cm. Rodrigo López Soria

Provocando que nuestro primer acercamiento a la enciclopedia animal sea desde una perspectiva apropiacionista, que considera estas enciclopedias como objetos cotidianos antiguos que son desechados hoy por el imperio de las nuevas tecnologías.

Profundizar en los movimientos anteriormente citados nos lleva a adoptar un proceso creativo basado en la sustracción, una de las obras que marca este periodo será el *Erased De Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg, en el que pide al artista más famoso de ese momento que le deje borrar uno de sus dibujos. Esta obra supone un momento crucial en nuestra evolución artística a la hora de abordar la no-imagen o la imagen-vacío.

El gesto iniciado por Rauschenberg tiene su símil en nuestro campo de interés en la figura del artista catalán Perejaume que, con un interés principal por la pintura de paisaje, centra parte de su práctica artística en el des-hacer, lo que Allan Kaprow denomina como el "desartista". Perejaume nos ayuda a contemplar la posibilidad de otras maneras de explorar nuestra relación con la naturaleza además de la pintura de paisaje; y nos gustaría destacar la relevancia de su texto *Parques interiores. La obra de siete despintores*. En la que propone diversas maneras de hacer pintura que dejan atrás formas de hacer anteriores, recogidas bajo la figura de estos siete despintores que tienen en común la absoluta veneración del paisaje y creyendo que la pintura no tiene ya más dilaciones, más retos que ofrecer, por lo que proponen diferentes ejercicios de *antipintura* encaminados a una nueva y mejor relación artística con la naturaleza.

Enseñanzas y reflexiones sobre el paisaje que pudimos experimentar al resultar seleccionados para una beca de residencia-taller con el artista en la Ribeira Sacra (Galicia), de la mano de *12 Miradas::Riverside, Fundación Hijos de la Ribeira* en la que participamos en una acción artística organizada por Perejaume.

La influencia de Perejaume nos lleva a abandonar nuestra actividad pictórica y a perseguir nuevas maneras de indagar en nuestra relación con lo natural a través del ejercicio del arte. Su cuestionamiento de la pintura, el marco y la representación suponen un punto de apoyo inicial para nuestro deseo de cuestionar la representación visual del animal en el periodo actual.

La producción pictórica previa al inicio de este proyecto final de máster revela el carácter recolector y acumulativo de nuestra práctica artística, y suponen el punto de partida desde el que pensar nuestro acercamiento a la imagen animal: la colección, la recolección, la acumulación.



Fig.15 *Nuevos Territorios I* (2018). 120x150cm. Rodrigo López Soria



Fig.16 Pruebas de Atlas Animal en ventana



Fig.17 Pruebas de *Atlas Animal* en ventana

Una de las obras que no podemos dejar de incluir en este primer apartado de precedentes es *Sin Título (Una valla)*, realizada con motivo de *PAM!2018 VI Muestra de producciones artísticas y multimedia*, de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles. Esta obra se realizó a partir de la recogida de numerosos fragmentos de papeles de las vallas publicitarias que se encuentran de camino a la facultad, y con los que se realizó una gran composición pictórica de medidas idénticas a las vallas publicitarias originales en la que los papeles fueron empleados por su parte trasera, negando el mensaje publicitario e investigando maneras de abordar el no-contenido visual. En esta obra quisimos aproximarnos a la tradición pictórica del monocromo y artistas del nuevo realismo francés como Mimmo Rotella o François Dufrène. Este ejercicio supuso nuestra selección para participar en la muestra PAMPAM!2019.

Es en este momento de máximo interés por el empleo del residuo con fines artísticos que encontramos la oportunidad de investigar nuestro interés por la vida animal a partir de una serie de enciclopedias animales que encontramos por casualidad.

Esto nos lleva a desarrollar toda la investigación teórica que hemos expuesto anteriormente, y de manera intuitiva, influenciados quizás por los anteriores movimientos y artistas expuestos comenzamos a retirar todas las imágenes.

Partiendo del deseo de encauzar nuestra práctica hacia una línea de trabajo más comprometida con el medioambiente, así como trabajar a partir del residuo, este material gráfico se nos presenta como la oportunidad perfecta para llevar a cabo una investigación plástica que convine estos dos intereses personales.

Nuestro primer acercamiento al atlas, en línea con el método sustractivo propuesto en anteriores trabajos, va a resultar en la creación de un trabajo todavía vinculado al formato bidimensional de la pintura, *Nuevos Territorios I*, es una composición que, a través del empleo de las imágenes contenidas en las enciclopedias animales busca imaginar posibles paisajes futuros en los que, a causa de la acción humana, no se puede ver ya ningún rastro de vida animal.

La producción de esta primera obra, que fue pensada como parte de una serie, se llevó a cabo recortando las fotografías de los atlas, y tras separarlas en grupos cromáticos, se procedió a extraer de estas fotografías a sus habitantes animales. dando como resultado las imágenes utilizadas en esta ocasión.



Fig.18 Pruebas de *Atlas Animal*



Fig.19 Pruebas de *Atlas Animal*



Fig.20 Pruebas de *Atlas Animal*



Fig.21 Pruebas de *Atlas Animal*

Nuevos Territorios I nos sirve para buscar mejores maneras de abordar la lectura científica del mundo animal a partir de estos dispositivos, suponiendo la ruptura definitiva con el soporte pictórico para la realización de este proyecto, que estará marcado por la técnica empleada aquí: el recorte y extracción de los animales de las páginas del atlas.

La decisión de abandonar el soporte pictórico supone un cambio gran cambio en nuestra manera de afrontar la producción artística, puesto que desde el inicio de nuestra formación artística no habíamos contemplado otras posibilidades. Es la incertidumbre e inseguridad de no saber cómo afrontar la representación animal desligándonos del lienzo la que nos lleva a realizar los primeros acercamientos al material con el que hemos decidido trabajar y comenzar a buscar soluciones formales que nos ayuden a expresar nuestras inquietudes sobre esta cuestión.

En estos momentos la metodología empleada para la producción de nuestro proyecto final está completamente definida a partir de *Nuevos Territorios I*, y las obras que podemos observar a lo largo de este punto suponen las primeras pruebas y ensayos para la producción del proyecto final titulado *Atlas Animal*.

Todas ellas son ejercicios en torno a la extracción, la colección y acumulación, la pérdida, el vacío, la conservación o la descontextualización, que nos para abrir nuevas posibilidades artísticas, de las cuales surge *Atlas Animal*.

Durante el proceso de materialización de *Atlas Animal* surgen nuevas formas de aproximarnos a la representación animal, siguiendo el mismo proceso de trabajo intervenimos otras publicaciones impresas que se encargan de ilustrarnos sobre el mundo natural. la revista de naturaleza por excelencia *National Geographic* nos da la oportunidad de abrir nuevas líneas de trabajo. Las diferentes pruebas realizadas traemos aquí dos: *Dodo* y *Migraciones*.

En *Dodo* podemos apreciar la silueta del ave extinto a finales del siglo XVII por causas humanas y que es uno de los animales que simboliza la extinción de las especies por causas humanas, en su interior contiene un mensaje publicitario.

En *Migraciones* hacemos uso de un plano que muestra la migración de las aves en los hemisferios occidental y oriental, el plano está diseñado de tal manera que podamos observar un hemisferio a cada lado. Nuestra intervención consiste en la extracción de las aves migratorias del hemisferio oriental, mostrando posteriormente el hemisferio contrario intentamos

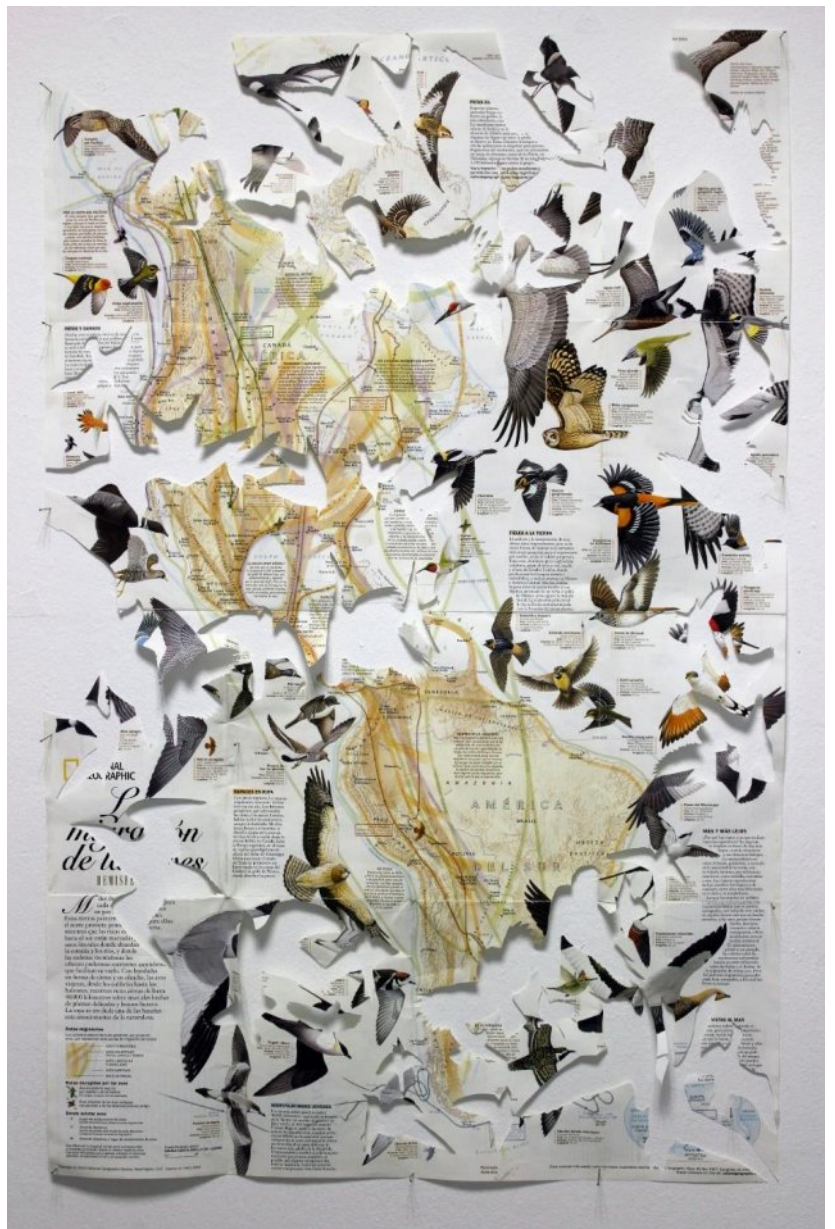


Fig.23 *Migraciones*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.22 *Dodo*. (2019). Rodrigo López Soria

deshacer esta división, intentado visibilizar la interrelación de todos los seres vivos del planeta.

Otro de las líneas de trabajo que se abren a partir de realizar *Atlas Animal* es la intervención artística de espacios públicos, con motivo de la XXII *Mostra d'Art Public* de la Universitat de València ideamos un proyecto en el que el recorte se realiza de otra manera, concretamente en aquel ejercicio de problematizar la mirada que sugerían algunos autores revisados en este documento.

Esta convocatoria consiste en la intervención de los espacios de la Universitat de València y en esta ocasión elegimos centrarnos en su museo de historia natural y en trabajar sobre el "derecho a la visión" o "disponibilidad visual ilimitada" hacia el reino animal. Proponemos entonces una intervención que intentando alterar o dañar lo menos posible los fondos del museo, haga reflexionar al espectador sobre los motivos que le llevan a entrar en espacios animales como este.

Aunque nuestra propuesta no fue seleccionada para esta convocatoria creemos necesario incluirla en este documento por ser quizás la obra que más rompa con la línea de trabajo vista hasta ahora. Nuestra propuesta está orientada a rebatir la noción de una continua disponibilidad visual de la vida animal que el museo de historia natural se encarga en cierto modo de promover, intentando con esta acción devolverles de forma simbólica a estos animales un derecho al descanso, al espacio privado y la intimidad.

Proponemos dos formas diferentes de llevar a cabo nuestra idea que anulan el contacto visual con el animal: en una los animales son cubiertos por telas, a la manera de Christo y Jean-Claude. En la otra son retirados de las vitrinas y peanas en que se encuentran, dejando vacío el escenario para el que fueron capturados.



Fig.24 Bocetos para la XXII Mostra d'Art Public UV.



Fig.25 Bocetos para la XXII Mostra d'Art Public UV.



Fig.26 Bocetos para la XXII Mostra d'Art Public UV.



Fig.27 Bocetos para la XXII Mostra d'Art Public UV.



Fig.28 Algunos de los animales recortados para *Atlas Animal*

2.2 ATLAS ANIMAL

En este segundo capítulo nos centramos en el desarrollo del proyecto artístico *Atlas Animal* que aborda los conceptos e ideas desarrollados en la exploración conceptual.

Atlas Animal se trata de una serie de trabajos artísticos que, de manera fotográfica, escultórica e instalativa, hacen uso de las enciclopedias visuales sobre vida salvaje producidas a finales del siglo XX, a través de un ejercicio de recorte se extraen todos los animales contenidos en estos libros buscando una reflexión sobre el papel que cumplen las imágenes del animal "salvaje" o "exótico" en nuestra percepción de su crítica situación actual.

Decidimos abordar la cuestión animal desde el empleo de estas viejas enciclopedias porque en ellas se reúnen dos premisas cruciales para nuestra manera de afrontar la práctica artística en este momento: el deseo de acercarnos a una línea de trabajo basada en el apropiacionismo, la relectura y resignificación de objetos y material ya producido, así como el deseo de llevar a cabo una obra artística bajo premisas de producción ecológica y que además se acerquen al arte ecologista.⁸⁴

La metodología empleada para realizar el recorte de los animales nos ha llevado en ocasiones a invertir una gran cantidad de tiempo en extraer únicamente el cuerpo animal de estas páginas. El resultado de este proceso tan laborioso ha sido en muchas ocasiones dos imágenes completamente fragmentadas e ilegibles: cuerpos animales fragmentados y paisajes totalmente rotos.

Atlas Animal es concebido como un único proyecto artístico, pero la riqueza de la materia prima que supone la enciclopedia nos ha llevado a separar esta obra en cuatro subapartados: en *Atlas Animal I* presentamos tres libros de artista pensados como obras interactivas, *Atlas Animal II* contiene la creación de tres obras de carácter instalativo, conseguimos distanciarnos de la bidimensionalidad en *Atlas Animal III*, mientras que en *Atlas Animal IV* hacemos uso de técnicas digitales para producir una serie fotográfica que concluiría por ahora este proyecto.

⁸⁴ En *La construcción de la Naturaleza* (1997) José Albelda establece una clasificación de la producción de arte relacionado con la naturaleza acorde a diferentes parámetros. Siendo el arte "ecológico" aquel realizado con materiales sostenibles, reciclados o no contaminantes, que puede versar sobre cualquier cuestión. Mientras que el arte "ecologista" sería aquel que independientemente de los medios utilizados para su producción, sostenibles o no, tiene un carácter activista que denuncia el estado actual de la naturaleza y busca nuevas maneras de contrarrestarlo a través del arte.

Atlas Animal I

Atlas Animal II

Atlas Animal III

Atlas Animal IV

Para la realización de *Atlas Animal* hemos utilizado cerca de una veintena de enciclopedias sobre fauna salvaje encontradas en tiendas y mercados locales de segunda mano, para esta primera serie hemos escogido tres de ellas que se presentan aquí a modo de libros de artista.

Estos libros han sido intervenidos siguiendo la técnica de recorte y extracción de los animales que hemos visto en el apartado anterior, así obtenemos unos nuevos objetos incompletos, donde ya no somos capaces de ver al animal, pero aun así este sigue en el centro de nuestra atención a través de su ausencia.

Estos libros se presentan de tal manera que el espectador pueda interactuar con ellos y experimentar una nueva lectura del mundo natural. El recorte intenta cumplir aquí varios objetivos de nuestra propuesta, por un lado abordar la pérdida de biodiversidad a que nos enfrentamos actualmente imaginando como serán los libros sobre fauna salvaje en un futuro próximo, y a la vez cuestionar esa total disponibilidad visual o acceso ilimitado al mundo animal del que hablábamos anteriormente, además busca también cuestionar el relato mediático sobre una naturaleza pura e intacta donde la vida florece de forma abundante alejada de los problemas medioambientales que ha provocado el ser humano.

El proceso para llevar a cabo la extracción de todos los animales reproducidos en estos libros ha sido uno especialmente lento, pero ha sido durante este proceso y no tanto en la contemplación del objeto final que hemos podido reflexionar sobre el modo en que los animales salvajes son representados. Repasar minuciosamente con el bisturí cientos de cuerpos animales nos ha llevado a una mayor preocupación sobre los efectos de nuestro consumo visual de la vida animal.



Fig.29 *Atlas Animal I*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.30 *Atlas Animal I.* (2019). Rodrigo López Soria



Fig.31 *Atlas Animal I.* (2019). Rodrigo López Soria



Fig.32 *Atlas Animal I.* (2019). Rodrigo López Soria



Fig.33 *Atlas Animal I.* (2019). Rodrigo López Soria



Fig.34 *Atlas Animal I.* (2019). Rodrigo López Soria



Fig.35 *Atlas Animal I*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.36 *Atlas Animal I*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.37 *Atlas Animal I*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.38 *Atlas Animal I*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.39 *Atlas Animal I*. (2019). Rodrigo López Soria

Atlas Animal I

Atlas Animal II

Atlas Animal III

Atlas Animal IV

La importancia que tiene para nosotros trabajar sobre la idea del vacío y la fragmentación a través del recorte nos lleva a plantear una serie de ejercicios murales en los que los animales son sujetos a la pared por alfileres y que reflexionan sobre los procesos de acumulación, colección, descontextualización y resignificación a que son sometidos los animales al ser trasladados a la civilización humana.

Para la realización de los tres murales que se exponen aquí llevamos a cabo una clasificación de todos los animales recortados en tres grandes grupos: aquellos animales recortados que en su parte posterior contienen exclusivamente texto, aquellos que contienen exclusivamente imágenes de la naturaleza, y aquellos que combinan texto e imagen.

Aun refiriéndonos a la acumulación intentamos evitar la saturación y sobrecarga visual, por lo que acudimos a la estética de aquellos insectarios que son uno de los símbolos más representativos de la curiosidad científica, creando una enorme cuadrícula de animales recortados. Como hemos visto a lo largo del texto, los animales son a menudo presentados fuera de su contexto, aislados completamente y utilizados para nuestro entretenimiento, tal y como sugiere Giovanni Aloï: "las vidas de los animales tal y como son configuradas en la actualidad se resisten a una visita cultural relevante en cualquier escala significativa."⁸⁵

La lectura de textos previamente citados nos lleva a mirar desde un nuevo punto de vista los textos enciclopédicos sobre la vida animal, en el primer mural queremos invitar a una reflexión sobre el uso cultural del animal como dispositivo para reproducir una narrativa humana. En el segundo ejercicio hacemos uso de todos aquellos animales que portan a sus espaldas la imagen de un entorno natural, estas imágenes parecen especialmente efectivas para evidenciar como su extracción supone un recorte o deterioro de los ecosistemas de que provienen; apuntamos a la valoración de los animales representados como sujetos relevantes y de hecho cruciales para mantener el equilibrio vital en sus diferentes ecosistemas.

Siguiendo la propuesta de Anat Pick de adoptar la voluntad de no mirar, estos dos murales rechazarán el carácter visual del animal, el empleo de su apariencia física. Sin embargo, creemos que este planteamiento que quizás esta sea una buena oportunidad para abordar de forma más explícita nuestra fiebre visual por el animal. por lo que llevaremos a cabo un tercer ejercicio en el que el animal quedará visible.

⁸⁵ ALOÏ, Giovanni. (2012). *Op. Cit.*



Fig.40 Atlas Animal II. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.41 *Atlas Animal II*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.42 *Atlas Animal II*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.43 *Atlas Animal II*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.44 *Atlas Animal II*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.45 *Atlas Animal II*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.48 *Atlas Animal II*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.49 *Atlas Animal II*. (2019). Rodrigo López Soria





Fig.51 *Atlas Animal II.* (2019). Rodrigo López Soria



Fig.52 *Atlas Animal II.* (2019). Rodrigo López Soria



Fig.53 *Atlas Animal II*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.54 *Atlas Animal II*. (2019). Rodrigo López Soria

Atlas Animal I

Atlas Animal II

Atlas Animal III

Atlas Animal IV

Estos ejercicios de fragmentación y extracción nos llevan a querer abordar este proyecto también desde una estética que aluda más claramente al residuo, lo deshecho o ruinoso. Es así como desarrollamos una serie de piezas escultóricas que cuestionan el carácter imperecedero de los animales retratados en estas imágenes.

En *Atlas Animal III* nos acercamos a la representación de la pérdida animal a partir de un abuso o ataque sobre el material que la sostiene. La imagen fotográfica de los animales detiene el paso del tiempo para ellos, y desde que en la actualidad nuestra relación con los animales está fundamentalmente mediada por el mundo de las representaciones, creemos necesario devolverles a los animales aquí petrificados el derecho a perecer.



Fig.55 *Atlas Animal III*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.56 *Atlas Animal III*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.57 *Atlas Animal III*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.58 *Atlas Animal III*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.59 *Atlas Animal III*. (2019). Rodrigo López Soria

Atlas Animal I

Atlas Animal II

Atlas Animal III

Atlas Animal IV

En esta última subdivisión de *Atlas Animal* presentamos una obra que se plantea como una gran composición de múltiples fotografías en las que nos centramos en el acto de manipular, entendido como tocar o sostener, alterar o transformar, cuidar o retener, usar o falsificar.

Cada imagen está formada por dos elementos principales: uno de los recortes de las enciclopedias sostenido por la mano del autor. Es precisamente en torno a esta palabra que gira esta serie fotográfica, alrededor de la idea del ser humano como creador o administrador del destino animal.

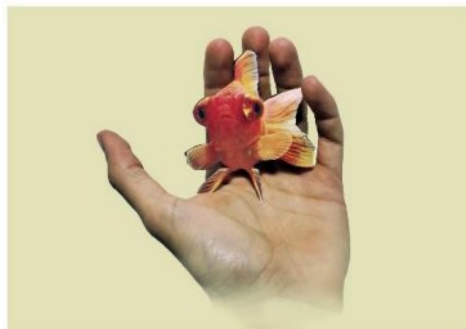


Fig.60 *Atlas Animal IV*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.61 *Atlas Animal IV*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.62 *Atlas Animal IV*. (2019). Rodrigo López Soria



Fig.63 *Atlas Animal IV.* (2019). Rodrigo López Soria



Fig.64 *Atlas Animal IV.* (2019). Rodrigo López Soria

3 CONCLUSIONES

Para concluir esta investigación exponemos en este último apartado algunas reflexiones y pensamientos sobre el proyecto artístico personal realizado en el contexto del máster.

Nuestra intención principal al afrontar la realización de este Trabajo de Fin de Máster era producir una serie de obras plásticas a partir de la apropiación de la imaginería animal de nuestro entorno cotidiano que nos permitiese profundizar en cuestiones personales sobre la construcción y comprensión de la vida animal en la actualidad.

A lo largo de este texto hemos intentado observar el papel que ocupa la mirada a la hora de relacionarnos con los animales no humanos, y creemos que la enciclopedia animal nos ha ayudado a plasmar en nuestra producción artística algunas de estas preocupaciones.

Podemos reconocer, centrándonos en el desarrollo conceptual de nuestro trabajo, que las lecturas realizadas nos han llevado a conocer la información necesaria para cumplir nuestro objetivo principal de indagar sobre el origen de nuestra fascinación por los animales "salvajes", además de acercarnos a otras perspectivas y conocimientos que no contemplábamos anteriormente y que son para nosotros motivo de preocupación a la hora de pensar nuestras relaciones con la naturaleza, como son la "masculinización" de la naturaleza y su carácter clasista y racista (tratados en los textos de William Cronon y Donna Haraway) y que debido al escaso tiempo de que disponíamos para la realización de este proyecto no hemos podido abarcar extensamente y esperamos poder abordar en futuros proyectos.

Teniendo en cuenta que el trabajo artístico aquí expuesto ha sido nuestro primer acercamiento a la representación animal desde la producción artística, pensamos que los objetivos propuestos se han visto cumplidos al haber alcanzado un conocimiento del estado de la cuestión animal en la actualidad. Este trabajo ha supuesto un punto y aparte con nuestra producción anterior, y nos permite aproximarnos a un tipo de producción artística en línea con nuestras convicciones ecologistas.

Esta investigación se ha convertido en un espacio para la autocrítica, puesto que al comienzo no imaginábamos que nuestra atracción por los animales supone en algunos casos un atentado directo contra sus vidas, es decir, que nuestro afán por contemplar la vida animal ha contribuido a la creación y continuidad de diversos dispositivos que alteran y degradan la vida de los animales que supuestamente amamos simplemente para que podamos mirarlos. Además, ha servido para reforzar nuestra determinación a vislumbrar, a través de la práctica artística, nuevas maneras para *re-presentar*

a los animales en nuestras vidas sin que tengan que ser sometidos a nuestra voluntad. Encaminarnos entonces hacia una representación del mundo animal antiantropocentrista y antiespecista, que no valore la vida de unos por encima de la de otros, una que promueva la igualdad y el respeto.

Si los animales que tanto nos gusta ver en televisión, internet, nuestros viajes y excursiones, etc. están desapareciendo a un ritmo como nunca antes en millones de años y sin embargo esta situación parece no preocuparnos demasiado, creemos que existe una responsabilidad desde las artes por atender este tema y mostrar la fragilidad de un mundo en estado crítico, las imágenes de que disponemos deben alarmarnos sobre este hecho, y no darnos una falsa sensación de seguridad sobre su permanencia en el mundo.

4 FUENTES REFERENCIALES

Bibliografía

- ACAMPORA, Ralph. (2010). *Metamorphoses of the zoo: Animal encounter after Noah*. Estados Unidos: Lexington Books.
- BAKER, Steve. (2000). *The Postmodern Animal*. Londres: Reaktion Books.
- BERGER, John. (2009). *Why Look at Animals?* Londres: Penguin Books.
- CLARKE, Victoria. (2018). *Animal: exploring the zoological world*. Nueva York: Phaidon.
- CRONON, William. (1995). *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. Nueva York: W. W. Norton Company.
- DAVIES, Gail. (2000). "Virtual Animals in Electronic Zoos". En *Animal Spaces, Beastly Places : New Geographies of Human-Animal Relations*. Chris Philo y Chris Wilbert. Londres: Routledge.
- GRUEN, Lori. (2014). *The Ethics of Captivity*. Nueva York: New York University Press.
- HARAWAY, Donna. (2015). *El Patriarcado del Osito Teddy: Taxidermia en el jardín del Edén*. Álava: Sans Soleil Ediciones.
- KOLBERT, Elizabeth. (2015). *La Sexta Gran Extinción: una historia nada natural*. Barcelona: Crítica.
- LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. (2015). *Bioarte: arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal.
- MADERUELO, Javier. (2005). *El paisaje: Génesis de un concepto*. España: Abada.
- MALAMUD, Randy. (2012). *An introduction to animals and visual culture*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- NOGUÉ, Joan. (2008). *El paisaje en la Cultura Contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ROTHFELS, Nigel. (2002). *Representing Animals*. Estados Unidos: Indiana University Press.
- SERRES, Michel. (1990). *El Contrato Natural*. Valencia: Pretextos.

Revistas

- EXIT Salvaje/Wild*. (2016). Nº63. Madrid: Producciones de Arte y Pensamiento, S. L.
- EXIT Jardín/Garden*. (2018). Nº71. Madrid: Producciones de Arte y Pensamiento, S. L.

Referencias Electrónicas

- ALOI, Giovanni. (2012). *Deconstructing the Animal in Search of the Real*.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175303712X13353430377057>(consulta:14/05/2019)
- BAIRD CALLICOTT, John. (2000). *Contemporary Criticisms of the Received Wilderness Idea*.
[https://www.academia.edu/26854982/Contemporary Criticisms of the Received Wilderness Idea](https://www.academia.edu/26854982/Contemporary_Criticisms_of_the_Received_Wilderness_Idea) (consulta: 09/02/2019)
- CONNOR, Steve. (2007). *Thinking Perhaps Begins There: The Question of the Animal*. <http://stevenconnor.com/animal.html> (consulta: 28/05/2019)
- CREED, Barbara. y REESINK, Maarten. (2015). "Animals, Images, Anthropocentrism" en *NECSUS: European Journal for Media Studies*, Spring 2015 'Animals'.
<https://necsus-ejms.org/animals-images-anthropocentrism/> (consulta: 13/03/2019)
- HASIAN, Marouf Arif y MAREK MULLER, Stephanie.(2019) "Decolonizing conservationist hero narratives: a critical genealogy of William T. Hornaday and colonial conservation rhetorics" en *Atlantic Journal of Communication*.
<https://doi.org/10.1080/15456870.2019.1624543> (consulta: 30/06/2019)
- JENNI, Kathie. (2017). "Review of "Entangled Empathy: An Alternative Ethic for Our Relationships with Animals"," en *Essays in Philosophy*. Vol. 18: Iss. 1, Artículo 11.
<http://dx.doi.org/10.7710/1526-0569.1577> (consulta:16/03/2019)
- PICK, Anat. (2015). "Why Not Look At Animals?" en *NECSUS: European Journal for Media Studies, Spring 2015 'Animals'* <https://necsus-ejms.org/why-not-look-at-animals/> (consulta: 06/11/2018)
- TAFALLA, Marta. (2013). "La apreciación estética de los animales. Consideraciones Estéticas y Éticas" en *Revista de Bioética y Derecho*. Num.28. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
[https://www.academia.edu/26061288/La apreciación estética de los animales. Consideraciones Estéticas y Éticas](https://www.academia.edu/26061288/La_apreciaci%C3%B3n_est%C3%A9tica_de_los_animales._Consideraciones_est%C3%A9ticas_y_%C3%A9ticas) (consulta: 10/11/2018)
- WOLCH, Jennifer. (2017). "Zoöpolis" en *Verso*.
<https://www.versobooks.com/blogs/3487-zoopolis> (consulta:27/04/2019)

-YANG, Andrew. (2017). "Naturalcultural Wonders to Anthropocene Disasters: A Bibliography for Possibility Aesthetics" en *Art Journal*, 76:3-4, 126-129.
<https://doi.org/10.1080/00043249.2017.1418511> (Consulta: 27/02/2019)

Congresos

-BAKER, Steve. (2016). "Beyond Botched Taxidermy" en *Taxidermy, Art, and the Animal Question Symposium*. Brown University. En *Youtube*
<https://www.youtube.com/watch?v=ekZ8vjbUU0> (consulta:05/05/2019)

-MIQUEL, Mijo. (2017). "Modificaciones del Concepto de lo Salvaje en el Antropoceno" en *III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales, ANIAV*. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.6345> (consulta:19/02/2019)

-PRECIADO, Paul B. (2018). "Cuando los subalternos entran en el museo: contra-públicos y rebelión institucional" en el congreso *Más allá del museo*. IVAM.

Páginas Web

-DAVID CLEARBOUT, *The Pure Necessity* <https://davidclaerbout.com/The-pure-necessity-2016> (consulta: 18/05/2019)

- IPBES. *2019 Global assesment report on Biodiversity and Ecosystem Services*
<https://www.ipbes.net/global-assessment-report-biodiversity-ecosystem-services>
(consulta: 01/06/2019)

- SNAEBJÖRNSDÓTTIR / WILSON. *Nanoq: flatout and bluesome*
<https://snaebjornsdottirwilson.com/category/projects/nanoq/>
(consulta:11/06/2019)

-WIKIPEDIA. *Antropoceno*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Antropoceno>
(consulta:02/04/2019)

Videos

- Allora & Calzadilla en colaboración con Ted Chiang, "The Great Silence" en *Youtube* <https://www.youtube.com/watch?v=U8yytY7eXDc> (consulta: 26/03/2019)

Redes sociales

ELIASSON, Olafur. (@studioolafureliasson). 12/12/2018. En *Instagram*
<https://www.instagram.com/p/BrXKIKcHhIc/> (Consulta: 01/07/2019)

5 ÍNDICE DE FIGURAS

Fig.1 <i>The Representation of Nature</i> . (2003). Mark Dion	pág.10
Fig.2 <i>Pintura y Representación</i> . (1989). Perejaume	pág.14
Fig.3 <i>Surprised</i> . (1891). Henry Rousseau	pág.18
Fig.4 <i>Panorama social</i> (1965 - 2007 + 2009* - 2014). Mira Bernabeu	pág.25
Fig.5 <i>Zoologischer Gärten</i> . (1990). Candida Höfer	pág.29
Fig.6 <i>5 MÉTRES 80</i> . (2012). Nicholas Deveaux	pág.29
Fig.7 <i>Venice elephant</i> . (2006). Richard Barnes	pág.36
Fig.8 <i>Mobile Wilderness Unit – Wolf</i> . (2006). Mark Dion	pág.38
Fig.9 <i>Nanoq</i> . (2001-2006). Snæbjörnsdóttir y Wilson	pág.42
Fig.10 Fotograma de <i>The Pure Necessity</i> . (2016). David Claerbout	pág.51
Fig.11 Fotograma de <i>The Great Silence</i> . (2017). Allora & Calzadilla	pág.55
Fig.12 Una de las primeras enciclopedias intervenidas para <i>Atlas Animal</i>	pág.59
Fig.13 <i>Pintura Colateral XXXV</i> . (2018) 150x150cm. Rodrigo López Soria	pág.61
Fig.14 <i>Sin título (Una Valla)</i> . (2018). 250x800cm. Rodrigo López soria	pág.61
Fig.15 <i>Nuevos Territorios I</i> (2018). 120x150cm. Rodrigo López Soria	pág.63
Fig.16 Pruebas de <i>Atlas Animal</i> en ventana	pág.63
Fig.17 Pruebas de <i>Atlas Animal</i> en ventana	pág.63
Fig.18 Pruebas de <i>Atlas Animal</i>	pág.65
Fig.19 Pruebas de <i>Atlas Animal</i>	pág.65
Fig.20 Pruebas de <i>Atlas Animal</i>	pág.65
Fig.21 Pruebas de <i>Atlas Animal</i>	pág.65
Fig.22 <i>Dodo</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.67
Fig.23 <i>Migraciones</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.67
Fig.24 Bocetos para la <i>XXII Mostra d'Art Public UV</i>	pág.69
Fig.25 Bocetos para la <i>XXII Mostra d'Art Public UV</i>	pág.69
Fig.26 Bocetos para la <i>XXII Mostra d'Art Public UV</i>	pág.69
Fig.27 Bocetos para la <i>XXII Mostra d'Art Public UV</i>	pág.69
Fig.28 Algunos de los animales recortados para <i>Atlas Animal</i>	pág.70
Fig.29 <i>Atlas Animal I</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.74
Fig.30 <i>Atlas Animal I</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.75
Fig.31 <i>Atlas Animal I</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.75
Fig.32 <i>Atlas Animal I</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.75
Fig.33 <i>Atlas Animal I</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.75
Fig.34 <i>Atlas Animal I</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.75
Fig.35 <i>Atlas Animal I</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.76
Fig.36 <i>Atlas Animal I</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.76
Fig.37 <i>Atlas Animal I</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.76
Fig.38 <i>Atlas Animal I</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.76
Fig.39 <i>Atlas Animal I</i> . (2019). Rodrigo López Soria	pág.76

Fig.40	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.79
Fig.41	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.80
Fig.42	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.80
Fig.43	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.81
Fig.44	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.81
Fig.45	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.82
Fig.46	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.83
Fig.47	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.83
Fig.48	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.84
Fig.49	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.84
Fig.50	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.85
Fig.51	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.86
Fig.52	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.86
Fig.53	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.87
Fig.54	<i>Atlas Animal II.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.87
Fig.55	<i>Atlas Animal III.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.90
Fig.56	<i>Atlas Animal III.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.91
Fig.57	<i>Atlas Animal III.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.91
Fig.58	<i>Atlas Animal III.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.92
Fig.59	<i>Atlas Animal III.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.92
Fig.60	<i>Atlas Animal IV.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.95
Fig.61	<i>Atlas Animal IV.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.96
Fig.62	<i>Atlas Animal IV.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.96
Fig.63	<i>Atlas Animal IV.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.97
Fig.64	<i>Atlas Animal IV.</i> (2019). Rodrigo López Soria	pág.97

