


REVISTA DE HUMANIDADES

LA PERSPECTIVA DEL ARTE ECOFEMINISTA EN TORNO A LA ÉTICA DEL CUIDADO DE LOS ANIMALES

CARMEN GUTIÉRREZ-JORDANO

Universidad de Sevilla 

carmengutierrezjordano@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0990-2209

Revista de Humanidades n.º 53: 437-463

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <<https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.987>>

revistahumanidades.unab.cl



LA PERSPECTIVA DEL ARTE ECOFEMINISTA EN TORNO A LA ÉTICA DEL CUIDADO DE LOS ANIMALES

THE ECOFEMINIST ART PERSPECTIVE
ON THE ETHICS OF ANIMALS CARE

CARMEN GUTIÉRREZ-JORDANO

Universidad de Sevilla
Departamento de Pintura
Avenida de Kansas City 28, 201
Sevilla, España

RESUMEN

La ética del cuidado hace posible la conexión del ecofeminismo, el arte y los animales entendidos desde la noción de multiespecies. La comprensión ecofeminista de la realidad tiene un papel fundamental en el desarrollo del arte contemporáneo. La perspectiva ecofeminista aporta un nuevo enfoque a la relación entre el problema de los animales y el papel del arte ecofeminismo. El estudio de ideas, obras artísticas y artistas nos permite comprender que la ética del cuidado es el fundamento de la transformación de nuestra forma actual de entender y actuar respecto de los animales, la naturaleza y los otros humanos. El objetivo de este

artículo es mostrar la conexión esencial que se manifiesta en el pensar y en la actividad artística entre el ecofeminismo, el arte y los animales.

Palabras clave: perspectiva ecofeminista; práctica artística; animales; ética del cuidado; multispecies.

ABSTRACT

The ethics of care makes possible the connection of ecofeminism, art and animals understood from the notion of multispecies. The ecofeminist understanding of reality has achieved a fundamental role in the development of contemporary art. The ecofeminist perspective brings a new approach to the relationship between the problem of animals and the role of ecofeminist art. The study of ideas, artistic works and artists allows us to understand that the ethics of care is the foundation of the transformation of our current way of understanding and acting towards animals, nature and other humans. The aim of this article is to show the essential connection between ecofeminism, art and animals that is currently evident in thinking and artistic activity.

Keywords: Ecofeminist perspective; Artistic practice; Animals; Ethics of Care; Multispecies.

Recibido: 01/03/2024

Aceptado: 20/02/25

I. INTRODUCCIÓN: CONCIENCIA DE MULTIESPECIES

Este artículo fundamenta la conexión existente entre el ecofeminismo y la presencia de los animales en el arte. Los animales siempre han estado presentes en el arte, ya desde su origen. Más allá de que, como escribe Powell, “pintar siempre ha satisfecho la necesidad primordial de expresión que es innata en los seres humanos” (10), en el arte rupestre el ser humano ya representó animales. No podemos saber con seguridad si el ser humano, en

el comienzo de la práctica artística, pintó primero exclusivamente animales. Lo que es indudable es que en la pintura de las cavernas aparecen al mismo tiempo humanos y no humanos. La teoría de la evolución confirma que la animalidad es lo originario, anterior a lo humano. A pesar de esta relación que estipula que lo humano y lo animal existen como elementos que se complementan y que dependen uno de otro, el dualismo metafísico estableció una división insuperable entre ambos. Al tiempo que abrió este abismo entre humanos y animales, este dualismo depreció la enorme variedad cualitativa de especies animales homogeneizándolas bajo el concepto animal. En este texto asumimos, como es natural, la diferencia entre humano y no humano, pero, en primer lugar, evitamos comprender esta distinción en el sentido del dualismo fuerte o metafísico que domina la tradición occidental y que eleva al ser humano convirtiéndolo en dueño de todo lo existente frente al resto de los seres, reducidos a meros objetos a su disposición. Asumida la diferencia, introducimos el concepto de multiespecies que implica que dicha diferencia está por debajo de la igualdad de las especies. Esa misma conciencia de la igualdad supone negarse a destruir aquella diferencia natural y lógica entre las especies, y evitar, por tanto, la brutal y violenta antropomorfización de todo lo real que reduce todos los seres a cosas para el ser humano, convertido en pura voluntad de poder.

El término alma, que suele atribuirse en exclusiva al ser humano, procede paradójicamente del latín ‘*anima*’, de donde deriva la palabra ‘animal’ en sentido actual. Esa *anima* (*psyché* para los griegos) era el nombre de principio vital que impulsa a todo lo vivo, animales y humanos incluidos. En *When Species*, Haraway, de acuerdo con Latour, sostiene que tanto el humanismo como el poshumanismo se fundamentan sobre las grandes divisiones (*Great Divides*) humano/no humano o sociedad/naturaleza, pues, escribe, “los principales ‘otros’ del hombre” son “dioses, máquinas, animales, monstruos, mujeres, siervos, esclavos y no ciudadanos”, y estos otros, precisamente porque evitan el control y dominio de la razón, “poseen una gran capacidad para provocar el miedo en los centros del poder y la seguridad” (9 y ss.). Aunque parece estar más allá de la metafísica tradicional, el poshumanismo todavía hereda esa gran división que en este trabajo

ponemos en cuestión. El poshumanismo se ha liberado de la violenta voluntad de poder de la metafísica humanista, del ser humano como señor de todo lo real, pero no se ha liberado de la división ontológica entre lo humano y lo animal. Esta dualidad que funda aquellas grandes divisiones se apoya, primero, en la concesión de la racionalidad al alma y, segundo, en el hecho de que los animales carecen de esa cualidad racional. Así se justifica la distancia y la diferencia ontológica radical entre los humanos y los animales.

Esta distinción ontológica establecida por la metafísica tuvo en la modernidad una expresión palpable en el zoológico. El primero que encontramos en Europa fue fundado en Versalles en 1664, bajo el reinado de Luis XIV, pero es el zoológico de Viena de 1765 el que es considerado como el primer parque zoológico en sentido moderno (Strehlow 69-110). El zoológico, que establece la diferencia cualitativa en el rango de ser entre los seres humanos y los animales, fue un invento de la modernidad ilustrada que, no casualmente, es el momento histórico en el que se afirma rotundamente la distinción humana basada en su exclusiva naturaleza racional. Los animales, en cambio, quedan en el zoológico, como lo extraño, lo monstruoso, extrañado y separado de la racionalidad humana (Berger 28). El zoológico en suma es la manifestación material histórica de la brecha que la Ilustración abrió entre la humanidad racional y la animalidad irracional. Esta diferencia ontológica ha llegado a nuestro tiempo, aunque ahora nuestra conciencia puede afrontarla de una manera más comprensiva hacia los animales mediante la noción de multiespecies. La política de multiespecies nos permite evitar que la distinción entre lo humano y lo no humano se convierta en la gran división que desemboca en el dominio violento del ser humano sobre el resto de los seres. Hay diferencias entre las especies, pero entre todas ellas por igual, no como si la división entre la humana, por un lado, y el resto de las especies, por el otro, fuese la principal que determina toda nuestra conducta. La conciencia multiespecies enseña que la especie humana es una más entre las otras. Haraway escribe que estamos comenzando a atisbar

Relevos, figuras de cuerdas, patrones hacia delante y hacia atrás, dar y recibir, diseñar, sosteniendo el canon no pedido en las propias manos, respons-habilidad: este es el núcleo central de lo que pretendo decir con seguir con el problema de los mundos multiespecies serios. (*Seguir* 35)

Los nuevos horizontes que se abren en el futuro son consecuencia de la responsabilidad de enfrentarse al problema de las grandes divisiones, y de la habilidad para tratarlo adecuadamente mediante la afirmación de la igualdad multiespecies, o sea, mediante el *ser-con* y evitando acentuar el ‘ser esto’ o el ‘ser aquello’. Más que ‘ser’, importa la habilidad de relacionarse. Hay que superar el marco de la división y disgregación radicales como método de comprensión del vínculo entre los seres humanos y el resto no humano, para partir de la base de la existencia de multiespecies, sin más divisiones antropocentristas. Desde el horizonte del concepto de multiespecies, la relación entre ecofeminismo, práctica artística y animalismo –entendido como el movimiento que defiende los derechos de los animales– permite el acceso a otras maneras de entender este problema. La idea del *ser-con* sentimental, las emociones mutuas representan la base de este proyecto.

2. LA NOCIÓN DE ECOFEMINISMO Y LA ÉTICA DEL CUIDADO

El ecofeminismo contiene y enlaza la actitud ecologista que pretende salvar la biodiversidad y la naturaleza en general junto con el movimiento feminista de defensa de los derechos de la mujer. Dado que “la pérdida de la diversidad es el precio del modelo patriarcal de progreso”, Shiva (13) deduce que “la marginación de las mujeres y la destrucción de la biodiversidad son procesos que van unidos”. Esta cuestión nos obliga a estudiar “las relaciones entre patriarcado y dominio sobre la naturaleza” (Puleo 391). Además como el ecofeminismo supone “la superación del especismo, concebido como visión arrogante patriarcal sobre los animales no humanos”, Puleo añade que, a su vez, el propio movimiento ecofeminista se basa sobre una “ética del cuidado” (395). El vínculo entre el animalismo y la actitud ecofeminista

queda ya fundado. Aunque podemos encontrar en el pensamiento de Platón el principio de esta moral del cuidado, podemos hallar su versión actual en Piaget, Foucault, Gilligan y Kohlberg (Alvarado 30-39).

Nos preguntamos ¿cuál es el origen del movimiento ecofeminista y cuándo empezó el nexo entre el feminismo y el ecologismo? Comienza hacia 1970 con el arte feminista y el movimiento ecologista *Land art*. En 1974, Françoise D'Eaubonne, una escritora feminista francesa, plantea ya el nexo entre ecologismo y feminismo en *Le féminisme ou la mort* (Gandon 5). Esta relación entre el feminismo y la ética del cuidado ante el terrible deterioro del medio ambiente tuvo más repercusión en Estados Unidos. Así, tras fundar junto a Hocquenghem y Grélois el FHAR (*Front homosexuel d'action révolutionnaire*), D'Eaubonne hacia 1978 creó el Movimiento Ecologismo-Feminismo, que no tuvo demasiado seguimiento. A pesar de su vanguardista posición intelectual, basada en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, autora con la que mantuvo una estrecha relación, su obra ha quedado ignorada. No obstante, hallamos algunos textos suyos en castellano compartidos de forma gratuita online¹. La revista estadounidense *Heresies* (1977-1993) prueba que el pensar de D'Eaubonne tuvo eco en distintos países.

La ética del cuidado no se centra en conceptos tradicionales de orden moral como la justicia, la ley, el deber o el placer, sino en la empatía y responsabilidad con los sentimientos y necesidades de los otros. Según Noddings (42), la ética del cuidado no es una ética más, sino la base de toda moral, puesto que cuidar y responsabilizarse del otro es el fundamento de toda actividad ética. Si no cuidáramos de los otros no habría moral. Por ello, es una ética más práctica que puramente teórica, porque “el cuidar es práctico” (99). Lo que importa no es teorizar sobre el cuidado, sino cuidar efectivamente. Aunque la ética del cuidado se ocupa especialmente de las relaciones entre las personas, aquí nos interesa su carácter empático hacia el cruel sufrimiento de los animales provocado por nuestra violencia hacia

¹ www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Fran%C3%A7oise%20d%C2%B4Eaubonne%20-%20El%20feminismo%20o%20la%20muerte.pdf

ellos. Carol Gilligan ha sostenido que la ética del cuidado se aparta de las éticas abstractas propias de un yo transcendental, un yo que no es nadie concreto y que no está en ninguna parte, como ocurre en la moral kantiana, para centrarse en los vínculos sentimentales que relacionan a las personas en los contextos específicos de su mundo vital (18 y ss.). Esta ética ha sido tratada especialmente desde una perspectiva femenina y ello legitima su vinculación esencial con el ecofeminismo. Noddings escribe que “una ética construida sobre el cuidado es esencialmente una ética femenina” (8).

Ahora bien, la ética del cuidado propuesta por Noddings, es universalizada y politizada por Segarra, quien afirma la necesidad de una nueva “ética del cuidado, en la que el cuidado de los demás ya no se asume como una tendencia natural de las mujeres, a la que estarían inevitablemente abocadas, sino como una acción política” (Segarra 48). Esta ética —que empatiza con el carácter finito y frágil de los seres vivos— es la que debemos extender a nuestro comportamiento con los animales no humanos. A pesar de ser una otredad relegada y postergada, como le ha ocurrido tradicionalmente a la mujer, los animales han podido ser recuperados moralmente mediante la ética del cuidado, la que se presenta como un camino opuesto a la razón dominante de carácter calculador e instrumental. La cultura moderna de la voluntad de poder ha concebido la alteridad como negatividad que hay que deshacer mediante la descualificación de la otredad y su antropomorfización, lo que equivale a dominar al otro. Sin embargo, la ética del cuidado implica una actitud de respeto hacia el otro, advirtiéndonos que ese otro es realmente otro yo, o sea, un yo, pero distinto de mí. La ética del cuidado mediante el reconocimiento y respeto de la otredad proclama la distinción de yoes que enriquece nuestro mundo vital y nuestra perspectiva personal. Solo la afirmación de la otredad (animal) puede legitimar la ética del cuidado (de los animales).

3. LA OTREDAD Y LOS ANIMALES EN EL ARTE

Dadas las diferencias con otras culturas, a pesar de algunas excepciones, puede verificarse que el animal en la historia del arte occidental ha quedado convertido en una sombra. La causa de esta minusvaloración del animal se debe a su humanización en las obras de arte o por el hecho de ser representado como mero acompañante, como un simple objeto. Por ello no encontramos una tradición de arte animalista. Rara vez interviene en el arte el animal como animal; más bien, lo hace simbólicamente, como representación de valores o ideas. En el arte occidental, el animal es introducido después de someterse a un proceso de humanización. La voluntad de antropomorfización supera al interés que provocan los animales en los humanos. A diferencia de esta actitud occidental y moderna, en las civilizaciones antiguas encontramos imágenes culturales de animales en las que la animalidad alcanzaba un carácter casi divino.

A pesar de que el antropomorfismo no ha sido desterrado en el arte, desde la década del cincuenta comienza a deconstruirse aquella tendencia violenta de dominio que negaba la otredad animal y la reducía a categorías humanas. La actitud occidental de voluntad de poder, primero, establece un dualismo –separa lo humano de lo animal– y, segundo, subordina lo animal a lo humano. El dominio violento del antropocentrismo establece que todo se reduce a lo humano. La nueva actitud multiespecies pretende establecer la existencia no jerarquizada de una inmensa variedad de especies en pie de igualdad ontológica. En este artículo sostenemos un discurso animalista a partir de la práctica artística contemporánea, donde el animal, libre de todo antropomorfismo, tiene voz en un diálogo multiespecies. Este discurso ha sido denominado *zooësis* por Chaudhuri, a partir del concepto de *gynesis* propuesto por la teórica e intelectual del feminismo Jardine que pretendía una “nueva conceptualización y postura ante el problema de la interpretación de lo femenino en la modernidad” (235). El concepto de *zooësis* designa “las maneras en que el animal es colocado en el discurso: como construido, representado, entendido y malentendido”, de modo que nos lleva a “nuevas

formas de pensar y escribir que valoran al animal y dedican más atención ética a las relaciones entre los animales y los humanos” (Chaudhuri 23)

Esta nueva presencia en el arte de los animales, según nuestra perspectiva, “es directamente proporcional a nuestra necesidad de relaciones con animales, pero inversamente proporcional a nuestra cercanía real y concreta al reino natural” (Andersen y Bochicchio 14). Es natural deducir que, dado el fuerte retroceso de la actitud antropocéntrica y el debilitamiento del yo cartesiano —que desde su pura autoconciencia sometía la realidad a su método matemático—, estemos necesitados de otredad o alteridad, del otro que representa el animal. El yo moderno cartesiano estaba a solas consigo mismo. Busca encontrar otro y en el animal hallamos una otredad diferente de nuestra identidad. Ahora bien, buscamos el otro también debido al progreso en derechos y reconocimiento de la mujer. Tengamos presente que Beauvoir señala que la posición de la mujer consiste en que, “siendo como todo ser humano una libertad autónoma, se descubre y se elige en un mundo en el que los hombres le imponen que se asuma como la Alteridad” (63). En esta situación parece lógica la relación con el animal. Siendo de la misma especie, la mujer ha sido concebida como la Otredad por excelencia por los hombres, entonces la experiencia de alteridad ante el animal tenía que ser mucho más intensa. La propia Beauvoir habla de autonomía y libertad en la especie humana, lo que muestra que ni ella admitió que los animales pudiesen ser autónomos y libres de nuestro violento poder y dominio.

Desde la década de los cincuenta del pasado siglo, este afán de otredad se satisface imaginariamente mediante representaciones artísticas de los animales y, en general, de la naturaleza. Como queda demostrado por los caballos de Boccioni o el perrito de Balla, en el movimiento futurista, “a pesar de que manda el mito de lo maquínico, los animales mantienen un papel excepcional” (Andersen y Bochicchio 16). Esta atención e interés por lo animal pueden ser interpretados de otra forma, lejos del animalismo. La comprensión futurista, marcada por el imperio de la máquina, accede al animal concebido en términos cartesianos, que entendía al animal como máquina, como si se tratase de un autómatas. Esta actividad propia de los

animales fue más acertadamente comprendida por el expresionismo artístico, como se ve en la obra de Franz Marc, que vinculó lo espiritual –noción clave expresionista desde Kandinsky– con la búsqueda de ritmos de variación de colores que encarnan el vigor y la energía de los animales, representados de un modo poco naturalista.

4. DEL *LAND ART* A LA CONCIENCIA DEL ARTE ECOFEMINISTA

Artistas como Richard Long, Nancy Holt o Andy Goldsworthy, entre otros, representan el movimiento artístico del *land art* que surge en la década de los sesenta y setenta con una nueva postura medioambiental, una nueva comprensión de nuestra relación con la naturaleza e inspirado por una sensibilidad ética ecológica. Aunque algunas de las expresiones artísticas de ese movimiento pueden ser impugnadas desde nuestra conciencia actual por el impacto que tuvieron sobre el medio, el *land art* inició una tendencia bioética en el arte, lo que le permitió conectar con el ecofeminismo. Artistas fundamentales y pioneros como Walter de Maria o Michael Heizer se centraron en la pregunta acerca de qué es y qué puede ser arte, y lo hacían “no reivindicando una mejor relación con la naturaleza”, la que, por tanto, “no deja de ser un medio estético”. Estos artistas no llegaron a comprender la tesis central del *land art*, “la idea de que contemplar arte no es un acto puramente intelectual, sino un proceso vital que implica el cuerpo y todos sus sentidos” (Tafalla, *Ecoanimal* 259-60).

Indudablemente el *land art* puede ser entendido como un precedente del ecofeminismo artístico. La artista Ana Mendieta funda una tendencia en el *land art*, el *earth body art*, cuyo discurso se centra en su propio cuerpo concebido como un lugar de mediación entre lo natural y lo artístico. La dimensión feminista de esta práctica artística radica en la recuperación del cuerpo de la mujer, que había sido representado tradicionalmente en el arte desde una perspectiva masculina, mientras que la artista lo presenta como un mensaje en sí mismo. Usa la silueta de su propio cuerpo y lo inscribe en el medio natural empleando diversos materiales. *Chicken Movie Piece*

es una *performance* de 1972 en la que Mendieta introduce el problema de la otredad animal. La artista coge un pollo al que le ha cortado la cabeza y desagua la sangre del animal que cae y chorrea el cuerpo desnudo de Mendieta. Quiere representar el sistema maquínico de la alimentación humana explotadora de los animales y, para ello, mantiene al pollo como si estuviera sostenido por ganchos, tal y como ocurre en los mataderos mecanizados. Todo es metáfora, símbolo, pero, desde luego, la sangre que cae del animal y su muerte violenta no es un artificio metafórico, sino una realidad que nos llena de angustia, horror e inquietud al pensar que es la realidad oculta de nuestra alimentación diaria.

Otros artistas también usan animales en su práctica artística, vivos y muertos. En el movimiento *Fluxus*, Beuys vincula originalmente lo espiritual y lo natural. *How to Explain Pictures to a Dead Hare* es una performance de 1965 en la que el artista le dirige unas palabras incomprensibles a una liebre ya muerta con el fin de explicarle las obras que están en la galería. Tanto Beuys como la liebre están dentro de una red, prisioneros. En la *performance I like America and America likes me* de 1974 Beuys convive tres días con un coyote vivo. Estas performances fueron muy transgresoras en su época, pero hoy, desde nuestro marco ético de comprensión, nos preguntamos si se mató aquella liebre solo con fines artísticos y qué le ocurrió luego a ese coyote que pretendía representar la América originaria, la de sus habitantes originales que fueron colonizados y perseguidos. Beuys supeditó lo animal a su arte. Hoy queremos que el arte promueva la dignificación y salvación de lo animal. La gran mayoría de artistas reduce el significado de estos animales al de simples materiales de las obras. Aunque Beuys y Mendieta probablemente empatizaron con los animales, lo que fue muy significativo en su momento, actualmente, con el surgimiento de la conciencia animalista, nos planteamos el problema ético de usar animales –muertos o vivos– en la práctica artística. Reducir los animales a meros medios estéticos o simbólicos puede interpretarse como un modo de advertirnos sobre la violencia y crueldad que diariamente practicamos contra los animales, pero no podemos usar esa misma violencia que pretendemos condenar. El arte no puede quedarse al margen de lo ética.

El nexo entre el discurso animalista y el feminista se manifiesta en la performance *Rape Scene* (1973) de Mendieta, donde la sangre mana del cuerpo del pollo y de la artista, de la mujer. En clave ecofeminista, Mendieta conecta la violencia que padecen las mujeres y los animales, como si tuvieran una causa común. La contradicción que hemos mostrado entre mensaje y medio expresivo no solo se encuentra en arte animalista, sino también en la práctica artística ecofeminista. La artista pionera feminista Valie Export hizo dos *performances* en 1968 sobre el problema que tratamos, *From the Portfolio of Doggedness* y *Tapp und Tastkino* (*Cine de toque y tacto*). La artista lleva con una correa por la calle a su pareja en la primera obra, como si fuera un perro. Para subrayar la posición tradicional del animal como ser inferior y dominado, nada mejor que poner en esa situación al hombre dominador. Rompe con los papeles de género convirtiendo al hombre en animal sumiso. La misma tesis encontramos en la performance *The mad dog* de Oleg Kulik (1994): el artista, desnudo y atado a una correa, marcha por la calle a cuatro patas ladrando e intentando morder a algún caminante. Esta performance sugiere además que para conectar con el mundo más material y originario tenemos que retornar al estado de naturaleza. La empatía del feminismo con los animales surge de la comprensión de que, al igual que las mujeres, son víctima de maltrato e invisibilidad. Export, en *Tapp und Tastkino*, cubrió su torso con una caja con cortinas e invita a los transeúntes a introducir la mano y palpar sus pechos; se toca, pero no se ve. Muchos se escandalizaron, creyendo que la artista era una prostituta –uno de los objetivos de la performance–. La performance buscaba establecer la paradoja de que el cuerpo femenino está encubierto, pero, al tiempo, expuesto y ofrecido, es decir, objetivizado y cosificado, cuestión que hace la sociedad constantemente. Export pretendía que los participantes se diesen cuenta de lo escandaloso de la mecánica social con la mujer.

Partiendo del cuento de los hermanos Grimm “Los cuatro músicos de Bremen”, Katarzyna Kozyra presentó en 1993 *Pirámide de los animales*. En esta obra vemos un caballo en la base y sobre él se montaron sucesivamente el resto de animales (perro, gato y gallo). Todos fueron sacrificados y disecados para la obra, lo que provocó un gran rechazo. De nuevo

encontramos la contradicción de matar animales en nombre del arte para paradójicamente criticar la actitud social hacia ellos y reivindicar sus derechos. Esta obra intenta advertir crudamente sobre la conversión de los animales en simples herramientas a disposición del ser humano, o sea, sobre la destrucción de la vida animal. Pero ¿es ético el hecho de que para señalar la cruel instrumentalización, explotación y sacrificio de los animales, los instrumentaliza, explota y sacrifica? Se condena el uso social de los animales como simples medios, pero para hacerlo la propia práctica artística los explota. No se puede tolerar que el arte se considere a sí mismo por encima de la ética y que justifique que, en nombre del arte, todo le sea permitido. Las personas que se sirven de los animales cotidianamente para vestir, comer o en cosmética, se escandalizan y rechazan el uso violento de animales cuando el arte animalista les invita a reflexionar sobre ello. Mediante la ficción artística, mediante la mentira verdadera del arte, la realidad se nos presenta y logra que seamos conscientes de nuestra manera de vivir. El arte emplea animales, muertos o vivos para sacrificarlos, con el fin de que tomemos conciencia de esa contradicción. El problema es que esta práctica niega la propia ética animalista que defiende. Necesitamos que la sociedad extienda verdaderamente la ética del cuidado a todos los animales, también los no humanos.

5. *REWILDING* Y ECOFEMINISMO ARTÍSTICO

La práctica artística multidisciplinar es un elemento relevante de transformación social. Esta “modificación de los patrones culturales hegemónicos” no es posible sin “el difuminado de las fronteras entre arte y vida” (Albelda 13). Para que el arte tenga poder de transformación social tiene que dejar de ser un ámbito autónomo, hermético o clausurado, para formar parte de la existencia real. Lo artístico se incorpora al mundo vital, deja de ser una región ajena e independiente y la propia existencia y el mundo en general se estetizan. De este modo puede ayudar a la transformación de la sociedad desde una perspectiva ecofeminista. El activismo feminista y el

arte realizado por mujeres han ido indisolublemente unidos desde la década de los sesenta hasta la actualidad. Este movimiento feminista ha conectado con el movimiento decolonialista, pues les une la lucha contra la misma voluntad de poder violenta que destruye la naturaleza y la diversidad animal, recogiendo un nexo que vincula el problema de género con los problemas ecológicos y animalistas.

Los ejemplos artísticos presentados trazan un sentido de provocación y transgresión, pero planteamos otro modo de creatividad, concretamente la renaturalización del espacio o *rewilding*, cuyo objetivo es la restitución de los animales a sus entornos naturales o, en general, devolver la naturaleza a su situación primaria. En *Sky Mound*, desde 1988 hasta 2014, Nancy Holt, que ya antes había trabajado en *Sun Tunnels*, crea *land art* que revitaliza una naturaleza degradada, en lugar de convertirla en instrumentalizarla, ya que proyecta recuperar un espacio natural y animal en un basurero en Meadowlands, Nueva York. Fallecida ya la artista, su proyecto continúa sin terminar debido a la falta de presupuesto. Las pequeñas lomas de tierra con hierba y con un estanque donde anida una gran variedad de aves componen la obra artística de Holt que cuida el medio ambiente y a las personas que lo disfrutan. Su proyecto no pretendía solo recuperar el entorno natural y sus animales, sino además aprovechar como fuente de energía reutilizable el metano producido por los millones de toneladas de basura que yacen bajo tierra. Gracias a este proyecto *rewilding*, animales no humanos y humanos disfrutaban este refugio tras la recuperación del espacio antes deteriorado. La obra de Holt iniciada en 1988 es un antecedente ejemplar, un proyecto precursor del movimiento ecofeminista.

Heresies fue una revista innovadora y revolucionaria para la perspectiva ecofeminista. El título de su número 13 de 1981, *Earthkeeping, Earthshaking*, fue luego también el nombre de una exposición de la Galería Quadrum en Lisboa (2020). El colectivo de mujeres de la revista asume el hecho de ser blancas educadas y de clase media, para, desde esa posición, hacer números inclusivos que tratasen los problemas que enfrentan las mujeres de otras razas como el racismo. La revista muestra el vínculo entre distintos modos de opresión interseccionales, como el racismo, clasismo, sexismo y explotación

de los animales y el medio natural. Actualmente se podría incorporar a esa lista la opresión especista, el especismo y la negación del carácter subjetivo y personal de los individuos. El número de *Heresies* (1981), visionario y actual, contiene un texto de la teórica del ecofeminismo, Ynestra King, que expone un núcleo temático fundamental en torno al debate sobre lo femenino y el par cultura/naturaleza:

La liberación de las mujeres no reside en la ruptura de todos los nexos que enraizan en la naturaleza ni tampoco en el hecho de vernos más naturales que los hombres. Ambas posturas son cómplices del dualismo naturaleza/cultura. (14 y s)

La publicación pone en escena a precursores que fundamentan el trabajo de ensayistas y artistas de hoy. Cinco artistas que participaron en la mencionada exposición lisboeta intervinieron en él (Mendieta, por ejemplo), y, lejos del dogmatismo que habría obligado a que solo hubiese mujeres participantes, dicha exposición contó con tres hombres. Esta muestra artística presenta dos aspectos que reclaman interpretación. Primero, a pesar de emplear materias naturales, hay fotografías de la obra *Siluetas* de Mendieta y de otras que conectan el cuerpo femenino con la naturaleza (de modo patente en la obra *Mulher-Terra-Viva* de Clara Menéres), lo que implica que la naturaleza aparece como una proyección y extensión de la identidad femenina. Segundo, el problema animal queda fuera de la exposición, reduciendo lo natural a lo vegetal, lo que haría parcial la perspectiva ecofeminista, porque el nexo entre la cosificación femenina y la de los animales es algo suficientemente admitido. A pesar de todo, como indica Segarra (48), puede reconocerse en la exposición de Lisboa la presencia de la ética del cuidado, pues representa una muestra empática con la vulnerabilidad de la mujer en el contexto de la violenta sociedad occidental capitalista.

La perspectiva ecofeminista en clave artística trata el problema animal en dos obras principalmente. *Fugue in B Flat* es una instalación de 2016 de Jessica Segall, donde ocurre una interacción con el medio para advertir que su biodiversidad está amenazada. Para ello, Segall utiliza un piano

de cola que transforma en una colmena donde las abejas que ahí viven tocan las cuerdas del piano lo que produce un sonido que, mediante un micrófono, es reproducido directamente. Son las propias abejas las que, al interactuar con esas cuerdas, crean la obra produciendo su música. Esta instalación busca conscientizar respecto de que la presencia de las abejas en la naturaleza tiene voz y es necesario atenderla. Esta obra le da la voz a los animales, literalmente, a los que parecían no tenerla, reducidos a meros objetos, carentes de lenguaje. *La odisea de la otra mitad (de la especie)* de 2013 de Verónica Perales es una obra que combina distintos elementos como dibujos con grafito, gráfica digital o video, que componen unos grandes paneles. Se trata de analizar escenas de los documentales *L'Odysée de l'Espèce* de 2003 y *Homo Sapiens* de 2005 de Jacques Malaterre, y de presentar una propuesta alternativa a la asignación sexual sistemática tradicional. Estos documentales muestran que las narraciones del nacimiento de la especie humana son sexistas pues elimina a la mujer. También Perales entre 2009 y 2011, en *Grandes simios en femenino*, representa a las hembras gorila que están cautivas en zoológicos. Las dos obras significan lo mismo: al representar seres humanos y simios (animales en general) domina la presencia de ejemplos masculinos, de machos, frente a la presencia femenina, que es casi inexistente. El sexismo no solo aparece en los relatos bíblicos, sino también en estos documentales de carácter científico, que ponen a hombres casi siempre como ejemplos de los primeros homínidos olvidando a las homínidas. Esta artista animalista, ecofeminista y de multimedia reivindica el dibujo como su medio fundamental y de este modo conecta con aquellas homínidas originarias realizando a carboncillo sus retratos muy finos y sensibles.

6. LOS ANIMALES EN EL ECOFEMINISMO ARTÍSTICO

Sobre lo ya expuesto acerca del cuidado y del ecofeminismo animalista, pretendemos abrir horizontes, ya que la “imposición de una única identidad legítima como medida de todas las cosas y la destrucción de cualquier

forma de diferencia” (Tafalla, *Ecoanimal* 159) impuestas sobre la práctica artística es un peso del que el arte ha podido zafarse. El arte ecofeminista tiene distintas direcciones y perspectivas, pero sin caer en el relativismo artístico del *anything goes*. La destrucción de la diferencia entre lo humano y lo no humano se debe al imperio violento del ser humano expresado en voluntad de poder que cosifica todo los seres convirtiéndolos en objetos a su disposición y olvidando su peculiaridad cualitativa, su diferencia ontológica. Por tanto, como indica Tafalla, aquella destrucción “tiene lugar también cuando la civilización aspira al dominio totalitario de la naturaleza” (159), lo que produce la devastación de la biodiversidad.

El problema animal es transversal como se muestra en la intervención de carácter efímero *Madre Sal* de Lucia Loren en 2008. En esta obra, instalada en un entorno natural y público, Loren entierra pechos salinos con el objetivo de que los caballos se alimenten lamiéndolos. Podemos afirmar que esos pechos representan una suerte de símbolos del ciclo del cuidado que proporciona el ecosistema mediante el enriquecimiento del terreno. *Madre Sal* metaforiza artísticamente la ética del cuidado ecofeminista, además de fusionar la dimensión estética, el arte, con la divulgación y la pedagogía. La obra ciertamente no se centra de forma directa en los animales, pero al cuidar el medio, tiene una consecuencia muy positiva sobre ellos. El arte de Loren, además de compromiso, presenta un aspecto crítico contra la idea tradicional romántica del artista que crea en soledad y al margen de la humanidad, pues su práctica artística incluye la colaboración de otros creadores de distintos oficios, y no solo artistas. Esto significa que Loren no es la única creadora de su obra, sino que su producción artística incluye la participación de otros artista y de agentes externos. Sus obras son fruto de la colaboración. En el texto del Centro Nacional de Educación Ambiental del Ministerio para la Transición Ecológica de España, redactado por Lucía Loren, Marta López y Mario Vega, se sostiene que “todas las personas, pero especialmente los niños, necesitamos la naturaleza” y que, “en su contacto, nos desarrollamos de la forma más saludable física, emocional, mental, social y espiritualmente” (2). “Una sociedad biofóbica y tecnologizada” (2) como la nuestra, necesita recuperar el contacto como terapia para

entender que “la naturaleza no es lo no humano: el todo del que lo humano forma parte” (Riechmann 31). Así, el abismo entre naturaleza y cultura desaparece en favor de un todo superior. Nuestra separación de la naturaleza y nuestra costumbre de tratar más con animales representados que con los animales en carne y hueso es la causa de que estemos enclaustrados en ciudades, inmersos en virtualidades y habituados a mascotas, afirma Tafalla (*Ecoanimal* 200), “estamos olvidando cómo son los animales [reales]”. Este olvido lamentablemente, añade Tafalla (*Filosofía* 32) “siempre acompaña a la destrucción y así nos permite seguir destruyendo”.

Otros artistas contemporáneos abordan el problema animal incorporando la ética del cuidado. Kim Ouddane propone un consistente discurso sobre la dimensión física y carnal que compartimos humanos y animales². Su obra combina lo natural con lo artificial, la animalidad y la humanidad, fusionado con el binomio sueño/realidad mediante sus pinturas de color rojo y llenas de carne, pero también en fotografías donde se retrata a sí misma representando un ser nuevo, producto de la unión de especies con la cara tapada y cuernos, como un sujeto interespecies. Ouddane también crea esculturas instalativas para mostrar la vulnerabilidad de los animales –humanos y no humanos– para no olvidar nuestra naturaleza finita. Otros artistas desarrollan la dimensión de extrañeza y otredad de lo animal, una dimensión donde, aunque podemos asumir e integrar, hay un exceso que trasciende nuestra comprensión y nuestro lenguaje. Este aspecto de lo animal, al tiempo que nos supera y, tal vez, por ello, nos resulta fascinante. La otredad plantea esta dualidad. Por una parte, la rechazamos y evitamos, porque nos produce pavor, pero, por otra, esa otredad tan aparentemente temible nos encanta y cautiva, y acaba atrayéndonos. La voluntad de poder occidental, cuando antropomorfiza los animales y los convierte en objetos a nuestra disposición, les arrebató la extrañeza y otredad. El ecofeminismo artístico, basado en la ética del cuidado, respeta esa otredad del animal y facilita nuestra experiencia de ella, sin proyectar nuestra humanidad sobre la animalidad fascinantemente extraña.

² Kim Ouddane, <https://www.instagram.com/quyme_/?hl=es>.

Bianca Fields combina sus dibujos pintados cuando era niña con un estallido de elementos salvajes simios/humanos, de los cuales alguno podría corresponder a Rotpeter, el mono de *Informe para una academia* de Kafka³. Lo humano y lo animal son fusionados por Frederik Næblerød con un estilo muy personal, creativo y sorprendente en imágenes de seres irreales que se mueven entre el arte figurado y el abstracto⁴. Léo Forest dibuja animales para dar cuenta de sus gestos y movimientos, lo que le lleva finalmente a elaborar dibujos en los que, a veces, casi desaparece la apariencia animal⁵. En estos artistas suele aparecer a veces el elemento monstruoso asociado a lo animal, pero nunca desde una perspectiva de pavor, rechazo o repugnancia, sino más bien como un modo de liberarse y transgredir las convenciones sociales. Lo que subyace a estas experiencias artísticas relacionadas con lo animal es la vinculación con los elementos que trascienden la conciencia, con todo el mundo sensible, emotivo e imaginativo que está más allá del poder de la razón y que escapa al mundo convencional. En este sentido, las artistas Pauline Mauruschat⁶ y Maryclare Foà⁷ producen un universo onírico y espiritual, lo que las conecta con el proyecto expresionista de Franz Marc y Vasili Kandinsky, quien sostenía que el arte auténtico surge del estrato suprarrazional del espíritu. Mediante técnicas diversas, conectan en sus dibujos y en sus pinturas imágenes de seres humanos y no humanos de manera muy imaginativa. En obras como *Holy Winged Dog* y también en *Comfort of creatures* representan mitos, narraciones en las que los animales recuperan las características divinas que antiguamente la humanidad les atribuyó. Por tanto, no humanizan a los animales. Su propuesta es sublimarlos, divinizarlos, de modo que pongan en relación universos diferentes: el mundo que hemos construido los seres humanos, un universo donde todo se mide y se calcula, y los diversos universos que no son humanos y que no podemos tocar ni traducir en lenguaje en términos antropomórficos.

³ Bianca Fields, <<https://www.instagram.com/beeyonkerz/?hl=es>>.

⁴ Frederik Næblerød, <<https://www.instagram.com/naebleroed/?hl=es>>.

⁵ Léo Forest, <https://www.instagram.com/leo__forest/?hl=es>.

⁶ Pauline Mauruschat, <https://www.instagram.com/_pau_mau/?hl=es>.

⁷ R&F. Mo, <<https://www.instagram.com/r.andf.mo/?hl=es>>.

Las artistas mencionada anteriormente no pretenden captar con objetividad la figura, el color o el dibujo de los distintos animales, tampoco son análisis anatómicos, ni tienen inclinación por la morfología animal; más bien, de forma absolutamente subjetiva, intentan conectar con la interioridad extraña y anímica de lo animal. Estas artistas muestran la naturaleza poética y simbólica que poseen los animales en la práctica artística. Todos estos abordajes visuales aspiran a tener una potencia de transformación tanto artística, existencial y social, tan profundo y radical, que es necesario contar con una gran capacidad de inteligencia sensible y empatía para poder entenderlas, conectar con ellas. Esta exigencia dificulta el acceso al arte animalista contemporáneo, ya que, como afirmó Jarnés con una gran delicadeza visionaria, “tal vez, ahora, se necesita más talento para ver un cuadro que para pintarlo” (36). Estas experiencias artísticas procuran ayudarnos a aprender y desarrollar la ética del cuidado mediante la meditación y práctica de la relación con la otredad animal que despliegan esas obras.

En la obra de la artista Deborah Brown encontramos un nexo del ecofeminismo artístico con la animalidad. Encontramos distintos motivos entre los que sobresalen las obras en las que, a través de narraciones de mitos o de la Biblia, mujeres desnudas acompañadas por animales están en el agua o en la playa. Entre las historias utilizadas por Brown está el mito de la Arcadia, un auténtico hilo conductor de nuestra civilización que nos refiere lo natural primario y precultural. El desnudo femenino vuelve a ser el motivo, aunque ahora desde una perspectiva femenina que está más interesada en el ambiente creado por las pinceladas y el colorido. Brown trastoca el contenido en su *Dánae y Zeus* de 2018, pues la obra está totalmente volcada en Dánae que, junto a su perro, contempla la luz que procede del sol a través de unas ramas, mientras que Zeus no es representado siquiera aparece, sino que es representado como luz solar que la asociamos a él gracias al título de la obra. En esto radica lo más relevante de su producción en relación con nuestro tema: los paseos que pinta la artista con su perra —la verdadera heroína de sus obras—. Aunque esta serie de cuadros de paseos se inició en 2021, en *Ginko* de 2020 pinta una primera aproximación al tema.

No obstante, en esta obra no se reflejan aún las sombras que caracterizan las pinturas en torno al motivo del paseo, donde se representa el aparecer del gesto en los contornos de la propia Brown y su perra saliendo desde las sombras. Son cuadros de apariciones, de dos seres saliendo desde el no-ser al ser: impresiones gestuales y fluidas en primera persona que muestran las siluetas de la artista y su perra. Brown pinta en 2021 *Grattan*, obra en la que la figura que sale de la nada sombreada es solo la perra, convertida ya en sujeto/personaje principal del cuadro. La deriva de Brown se aleja de la meditación sobre sí misma en soledad para convertirse en una actividad común, una incursión hacia el mundo exterior hecha desde la perspectiva de su perra. Se podría interpretar la correa de color rojo que une a la artista con la perra como un elemento de dominación y sometimiento, sin embargo, esta lectura no tiene validez en los cuadros de Brown, pues la correa rojiza es un hilo que sirve de prolongación del ser de cada una de las protagonistas de las pinturas conectándolas. Se podría leer esa correa como símbolo de la cinta roja del amor que aparece en mitos japoneses y chinos.

7. CONCLUSIÓN. PRÁCTICA ARTÍSTICA ECOFEMINISTA Y CUIDADO DE LOS ANIMALES

El ecofeminismo conecta con la conciencia multiespecies y ha encontrado en el arte un modo idóneo de expresión. Es necesario salvar la diferencia entre lo humano y lo no humano, pero no en el sentido de sublimar al humano y correr el riesgo de que todos los seres sean humanizados, poniéndolos a su disposición. Aquella diferencia ha de mantenerse cuando se la funda sobre el concepto de multiespecies, que implica cuidar al resto de especies no humanas en pie de igualdad. Por tanto, la ética del cuidado es el elemento que funda el ecofeminismo y la conciencia multiespecies. A su vez, esta ética desemboca en una práctica artística basada en la idea del cuidado. Podemos observar en nuestra cultura un progreso en la conciencia del cuidado que impregna la práctica artística, convertida en la vanguardia del mundo de la vida. Desde la perspectiva de la ética del cuidado, la presencia de los

animales en el ecofeminismo va creciendo incardinados en la estructura triangular que forman el sujeto, el medio y los otros, y entendidos como seres que dependen de nosotros tanto como nosotros de ellos, de modo que la relación ha de ser de fraternidad. La dominación que ejercemos sobre los animales no está alejada de la que practicamos sobre los propios seres humanos. En el fondo, subyace un rechazo y sometimiento de la otredad, que tanta inquietud nos produce. Ya hemos advertido que la causa última de nuestros actos reside en la voluntad de poder explotadora que establece un dualismo fuerte, metafísico, entre lo humano y lo otro. Las prácticas artísticas ecofeministas representan una forma privilegiada de la conciencia transformadora que concluyen en el cuidado de la otredad animal. Se hace necesario, por tanto, afirmar la otredad de los animales, porque si no, no puede haber cuidado de los animales. Si no afirmamos la diferencia, lo otro del animal, entonces no lo cuidamos, sino que lo antropomorfizamos, lo domesticamos y aniquilamos su cualidad propiamente animal.

En *Sobre los huesos de los muertos*, novela de Olga Tokarczuk, leemos:

Cuando piden en un restaurante una brocheta o filete, ¿se han puesto a pensar qué es lo que reciben? Como si no hubiera nada terrible en ello. El crimen de estos animales se considera un acto normal, un hecho cotidiano. Un crimen que todos cometen. Así sería el mundo si los campos de concentración aún existieran y se vieran como algo normal. (100)

La novela se sitúa en una remota zona de Polonia, llena de cazadores, donde la naturaleza se reduce a objeto. La protagonista que dice el texto anterior, Janina, vegetariana y animalista, está en lucha contra la caza furtiva. Tokarczuk emplea una comparación polémica entre el exterminio nazi en los campos de concentración y la brutal industria de la carne que sacrifica mecánicamente a los animales. Compara el supremacismo de unos individuos que creyeron que una raza debía aniquilar a otras, con la creencia en la distinción sublime del ser humano que le permite explotar a los animales. Del mismo modo que los seres humanos elevaron la distinción racial hasta el extremo de organizar la cruel aniquilación de otros humanos, así también

han automatizado el brutal sacrificio de los animales. Lo que une a estas dos masacres es el odio a la otredad y la ausencia de una ética del cuidado, que es lo único que puede salvar al otro. Janina, aislada y perseguida por los habitantes de su zona, acaba vengándose y asesinando a unos cazadores que mataron sus perras. Ella dice que su acción de venganza no es realmente suya, sino de los animales que viven en el bosque. La propia Janina prolonga la violencia que condenaba. Su brutal radicalismo niega los valores que ella misma dice defender. Parecía defender la ética del cuidado, pero termina como los cazadores, matando, solo que ella lo hace en nombre de los otros animales, pero contra los otros humanos. Janina no puede esperar, o, mejor dicho, no quiere. La novela, en otro momento, se refiere a la lenta transformación del mundo. La ética del cuidado y el respeto de la otredad será el resultado de un largo progreso en la conciencia que Janina, impulsada por la misma irrespetuosa voluntad de poder que parecía combatir, no sabe esperar. Tokarczuk sí: “Pero pronto debe llegar algo nuevo. Siempre ha sido así” (59). El ecofeminismo basado en la ética del cuidado es el resultado de un proceso de avance de conciencia. La práctica artística se ha revelado como una energía que favorece el desarrollo de esa conciencia ecofeminista del cuidado de los animales. Sin duda, el arte es un efecto del mundo vital, pero a la vez es también un agente de transformación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBELDA, JOSÉ. "Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico". *Ecozon@*, vol. 6, n.º 2, 2015, pp. 10-25.
- ALVARADO, ALEJANDRA. "La ética del cuidado". *Aquichan*, n.º 4, 2004, pp. 30-39.
- ANDERSEN, KARIN Y LUCA BOCHICCHIO. "The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change". *Forma. Revista d'Humanitats*, vol. 6, 2012, pp. 12-23.
- BEAUVOIR, SIMONE. *El segundo sexo*. Traducido por Alicia Martorell. Barcelona: Cátedra, 2015.
- BERGER, JOHN. *About looking*. Nueva York : Pantheon Books, 1980.
- CHAUDHURI, UNA. *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*. Nueva York: Routledge, 2017.
- GANDON, ANNE-LINE. "L'écoféminisme: une pensée féministe de la nature et de la société". *Recherches féministes*, vol. 22, n.º 1, 2009, pp. 5-25.
- GILLIGAN, CAROL. *In a Different Voice*. Cambridge-Londres: Harvard UP, 1993.
- HARAWAY, DONNA. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- . *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducido por Helen Torres. Bilbao: Consonni, 2019.
- JARDINE, ALICE. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca-Londres: Cornell UP, 1985.
- JARNÉS, BENJAMÍN. *Salón de estío y otras narraciones*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- KING, YNESTRA. "Earthkeeping, Earthshaking: Feminism and Ecology", *Heresies*, vol. 4, n.º 1, 1981, pp. 12-16.
- LÓPEZ, MARTA, MARIO VEGA Y LUCÍA LOREN. "El arte como herramienta para la educación ambiental". *Centro Nacional de Educación Ambiental (CENEAM)*. www.miteco.gob.es/.
- NODDINGS, NEL. *Caring. A Relational Approach to Ethics & Moral Education*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2013.

- POWELL, JONATHAN. *From Cave Art to Huble*. Cham: Springer, 2019.
- PULEO, ALICIA H. “El ecofeminismo y sus compañeros de ruta. Cinco claves para una relación positiva con el ecologismo, el ecosocialismo y el decrecimiento”. *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés, 2015, pp. 387-405.
- RIECHMANN, JORGE. “Una utopía ética desmadrada: la intervención animalista positiva en la naturaleza”. *Revista de Bioética y Derecho*, n.º 44, 2018, pp. 19-40.
- SEGARRA, MARTA. *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.
- SHIVA, VANDANA. “El saber propio de las mujeres y la conservación de la biodiversidad”. *La praxis del ecofeminismo. Biotecnología, consumo y reproducción*. Traducido por Mireia Bofill. Barcelona: Icaria, 1998, pp. 13-26.
- STREHLOW, HARRO. “Zoological Gardens in Western Europe”. *Zoo and Aquarium History*. Editado por V. Kisling. Boca Ratón: CRC Press, 2022, 69-110.
- TAFALLA, MARTA. *Ecoanimal: una estética plurisensorial, ecologista y animalista*. Madrid: Plaza y Valdés, 2019.
- . *Filosofía ante la crisis ecológica. Una propuesta de convivencia con las demás especies: decrecimiento, veganismo y rewilding*. Madrid: Plaza y Valdés, 2022.
- TOKARCZUK, OLGA. *Sobre los huesos de los muertos*. Traducido por Abel Murcia. Madrid: Siruela, 2019.