

Ecofeminismo, animales y arte: un cruce de caminos alrededor de la ética del cuidado

ECOFEMINISM, ANIMALS AND ART: A CROSSROADS AROUND THE ETHICS OF CARE

Carmen Gutiérrez-Jordano*

Resumen: Se muestra que la ética del cuidado permite enlazar los conceptos de ecofeminismo, animales y arte. El movimiento ecofeminista ha ganado fuerza en las últimas décadas, dejando una importante marca en el plano artístico contemporáneo. Esta corriente ha tratado problemáticas tan actuales y originarias como la cuestión animal y, al tiempo, ha mostrado la influencia mutua que existe entre la producción estética y las transformaciones sociales. A partir del análisis de distintos conceptos, artistas y obras podemos llegar a entender que la ética del cuidado está en la base de los cambios de mentalidad y, por ende, de actuación, que estamos viviendo en cuanto a nuestro trato hacia los animales y el resto del mundo. El ecofeminismo va unido al arte y al pensamiento animalista de nuestro tiempo.

Palabras clave: ecofeminismo; mujer; animal; arte; ética del cuidado

Abstract: This study demonstrates how the ethics of care serve as a link between ecofeminism, animals, and art. The ecofeminist movement has gained strength in recent decades, leaving a significant mark on contemporary artistic production. This movement has addressed both current and long-standing issues, such as animal concerns, while also revealing the mutual influence between aesthetic production and social transformations. By analyzing various concepts, artists, and works, it becomes evident that the ethics of care underlie shifts in mentality and behavior regarding our treatment of animals and the world. Ecofeminism is inherently connected to art and contemporary animalist thought.

Keywords: Ecofeminism; woman; animal; art; ethics of care

* Universidad de Sevilla, España
 : <https://orcid.org/0002-0000-2209-0990>
Correo-e: carmengutierrezjordano@gmail.com
Recibido: 27 de abril de 2023
Aprobado: 9 de enero de 2025



INTRODUCCIÓN

Nuestra primera intención es llegar de la presencia animal en el arte al movimiento ecofeminista. Aunque solo podemos exponer este proceso de forma introductoria, tiene una historia tan larga como la de la humanidad y la de las propias expresiones estéticas. Efectivamente, en el arte rupestre, “el acto de pintar satisfaría la necesidad básica de expresión que es innata a todos los seres humanos” (Powell, 2019: 10) [La traducción es mía]. Incluso podemos decir que estas primeras creaciones artísticas son ya un síntoma de la humanización de nuestra especie. Basta constatar la aparición a la par de seres humanos y no humanos en estas pinturas, si bien los animales pudieron ser representados primero. Lo animal es originario, previo a la condición humana, tal como respalda la teoría evolucionista. Al existir un vínculo entre ambos como complementarios interdependientes, el dualismo metafísico ha generado una frontera infranqueable que, además, reduce más de un millón de especies bajo el singular ‘el animal’.

De forma paradójica, la palabra ‘alma’ proviene del latín ‘*anima*’, el principio de vida que compartimos y del que procede el término ‘animal’. Siguiendo a Latour, Haraway sostiene que el humanismo y el poshumanismo se sostienen sobre las grandes divisiones (*Great Divides*) entre humano/no humano, sociedad/naturaleza, teniendo en cuenta que:

los principales ‘Otros’ del hombre [son] dioses, máquinas, animales, monstruos, mujeres, siervos, esclavos y no ciudadanos en general [los cuales, precisamente por estar fuera del control de la razón], tienen una notable capacidad para inducir el pánico en los centros de poder y seguridad (2008: 9) [La traducción es mía].

Hoy, sin duda, esa función de otredad la comparten animales y máquinas, especialmente portátiles y móviles. El dualismo metafísico que subyace

a las grandes divisiones se refuerza al atribuir al alma la cualidad de la racionalidad, de la que afirmamos están desprovistos los animales, razón por la cual se distancian y son completamente diferentes de nosotros. No resulta extraño que el zoológico, que marca la separación definitiva ontológica entre humanos y los demás animales alienados ahí (Berger, 1980: 28), sea un invento de la Ilustración, época del *animal rationale* por excelencia. El zoológico es el correlato material de la distinción ilustrada radical entre lo racional y humano frente a lo animal (no humano) e irracional. Aunque seguimos alimentando esta visión desde tiempos insospechados, mucho antes de la creación de los zoológicos, su materialización manifiesta, podemos plantear nuevas formas de enfrentarnos a esta separación desde la noción de multiespecie. Haraway señala que comenzamos a vislumbrar:

relevos, figuras de cuerdas, ir pasando patrones hacia delante y hacia atrás, dar y recibir, diseñar, sosteniendo el patrón no pedido en las propias manos, respons-habilidad: este es el núcleo central de lo que quiero decir con seguir con el problema en mundos multiespecie serios (2019: 35) [La traducción es mía].

Estos nuevos mundos se presentan como una red que podemos retejer para abordar dicho problema, pero no aumentándolo sino provocando un mal menor con soluciones que nos enseñen que más que ‘ser o no ser esto o aquello’ es posible ‘ser-con’. Se trata de trascender el paradigma de la diferencia y separación radicales como modo de acercamiento a la articulación entre lo humano y lo no humano para abrirse a maneras diferentes de enfrentar la cuestión. Consideramos que el cruce de caminos que aquí se propone entre el arte y la defensa del entorno, la mujer y el animal, nos abre la puerta a esas otras formas de comprensión y vinculación. Tal cruce se corresponde con esas figuras de cuerdas que reflejan nuestras afecciones mutuas, el

‘ser-con’ emocional que presidiría de forma novedosa aquella correspondencia.

APROXIMACIÓN AL ECOFEMINISMO

Es sabido que el ecofeminismo une la voluntad ecológica de salvar la naturaleza y la biodiversidad con la lucha feminista por la apreciación de la mujer. Karen Warren advierte:

existen importantes conexiones entre el trato que reciben las mujeres, las personas de color y las clases desfavorecidas, por un lado, y el que se da a la naturaleza no humana, por otro [de manera que] cualquier feminismo, ecologismo o ética medioambiental que no se tome en serio estas conexiones es totalmente inadecuado (1997: 3) [La traducción es mía]

Como afirma Vandana Shiva, una de las grandes representantes del ecofeminismo, “la marginación de las mujeres y la destrucción de la biodiversidad son procesos que van unidos [porque] la pérdida de la diversidad es el precio del modelo patriarcal de progreso” (1998: 13). También Alicia Puleo ha analizado las relaciones entre patriarcado y dominio sobre la naturaleza (2015: 391), subrayando cómo la Ilustración olvidó a la mujer y la dejó sin iluminar, relegada al rincón de lo natural o pasional (1993: 28). La ilustración feminista de nuestro tiempo ha recuperado la discusión sobre el papel de la mujer, lo que le ha permitido acercarse a otro gran olvido, el de los animales. El nexo entre ecofeminismo y animalismo está asegurado en cuanto ambos se oponen al modelo del patriarcado, que implica una relación de dominio violento hacia la mujer, la naturaleza y los animales. De acuerdo con Marilyn Frye, Warren distingue el “ojo o percepción arrogante (*arrogant perception*)” del “ojo o percepción amorosa (*loving perception*)”. Este último es la base de una ética del cuidado

pues, dado que “no es un ojo invasivo ni coercitivo [solo él puede atender y cuidar mediante el] conocimiento de la complejidad del otro como algo que siempre presenta elementos nuevos por conocer” (Warren, 2000: 104) [La traducción es mía]. Carol Adams muestra que, según los postulados ecofeministas, las relaciones humanas se han establecido en términos de:

[una] lógica de la dominación [de manera que] la naturaleza ha sido dominada por la cultura; lo femenino ha sido dominado por lo masculino; la gente de color ha sido dominada por los blancos; la emoción ha sido dominada por la racionalidad; los animales... (Adams, 2018: 71) [La traducción es mía].

La cultura patriarcal es cosificadora, reduce todo (naturaleza, mujer, animal) a objetos de los que podemos disponer. Lo que el ecofeminismo postula, según Adams, es que “la dominación del resto de la naturaleza está ligada a la dominación de la mujer y que ambas dominaciones deben ser erradicadas” (Adams, 2018: 71) [La traducción es mía]. Los animales forman parte de la biodiversidad y, por ello, pertenecen intrínsecamente al análisis ecofeminista. En consecuencia, liberarlos de ser instrumentos de los humanos también se incluyen en esta teoría emancipatoria.

Puleo añade que el ecofeminismo se fundamenta sobre una ‘ética del cuidado’, lo que implica, además de la responsabilidad ecológica, “la superación del especismo, concebido como visión arrogante patriarcal sobre los animales no humanos” (2015: 395). Los orígenes de esta filosofía se remontan al platonismo, que establecía que el bien del alma de los ciudadanos era el fin último de la polis. Así, Platón “se ha dado cuenta de que la terapéutica y el cuidado del alma debe practicarse en un escenario político” (Vallejo Campos, 2019: 60). La formulación contemporánea de esta ética se encuentra especialmente en Foucault, Piaget, Kohlberg y Gilligan (Alvarado García, 2004: 30-39). Presupone una característica

fundamental de la existencia humana, el hecho de preocuparse, en este caso, por el otro, es decir, cuidarlo. Esto implica, según Noddings, “desarrollar una actividad que esté absolutamente a favor de las otras personas” (1984: 81) [La traducción es mía], que no se centre solo en los requisitos intelectuales de los demás, sino también en sus sentimientos (Noddings, 1986: 500) [La traducción es mía]. La meta última consiste en que los individuos cuidados alcancen sus objetivos más personales (Noddings, 1984: 33). La filósofa sostiene que esta práctica necesita una pedagogía de base que enseñe a cultivarla, cuya misión educativa sea precisamente el “aprendizaje del cuidado” (Noddings, 1984: 188) [La traducción es mía]. Este se lleva a cabo, pero también se inculca y, para ello, vale sobre todo la praxis. Solo se asimila lo que los otros cumplen y no meramente explican. El educador, por tanto, “no tiene que teorizar la ética del cuidado. Más bien, debe vivirla”, concluye Noddings (1984: 179) [La traducción es mía].

Pero cuáles son los orígenes del ecofeminismo, desde cuándo se comenzó a hablar de ello. Podemos situar sus inicios en la década de los setenta, con la ola ecologista del *land art* y el arte feminista. Françoise D'Eaubonne (1920-2005) fue una escritora feminista francesa que en 1974 unió feminismo y ecología en su obra *Le féminisme ou la mort* (Gandon, 2009: 5). Sin embargo, este nuevo camino que vincula la lucha de la mujer con la ética del cuidado ante la degradación del planeta no resonó tanto en Francia como en Estados Unidos. Con esta base y tras cofundar el primer movimiento revolucionario gay de Francia, el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria creó en 1978 el Movimiento Ecologismo-Feminismo, que apenas tuvo eco en París. El pensamiento de D'Eaubonne, vanguardista, impulsado por la lectura de *El segundo sexo* y su relación cercana con su autora, Simone de Beauvoir, no han servido para que se traduzca su obra, siendo una personalidad que ha quedado más bien en el olvido. En español es casi imposible

encontrar textos suyos, aunque ya empiezan a aparecer traducciones hechas por colectivos que comparten gratuitamente su trabajo.¹ Su filosofía se expandió a otros países, como se refleja en la revista neoyorquina *Heresies*, que se publicó de 1977 a 1993 y a la que volveremos a referirnos.

LA PRESENCIA ANIMAL EN EL ARTE: EL PROBLEMA DE LA ALTERIDAD

Con excepciones, a lo largo de toda la historia del arte occidental podemos constatar que el animal, más que un motivo meramente secundario, ha sido reducido a una sombra. Ya sea por su humanización o por su representación como objeto o acompañante, no podemos afirmar que exista una tradición estética animalista tal cual. El animal difícilmente participa *per se* en estas expresiones, más bien aparece antropologizado como símbolo de conceptos y valores humanos. Este fenómeno caracteriza a la cultura en general y no es patrimonio exclusivo del arte. El egocentrismo de nuestra especie es mayor que la curiosidad o la fascinación que nos han podido despertar los animales. Podríamos señalar *El buey desollado* (1655), de Rembrandt, como el culmen de esta tradición antropologista de representación. Frente a esta obra, nos quedan las imágenes de culto de civilizaciones antiguas que elevaban lo animal a la categoría de divino. Aunque sujeto en gran parte todavía a una proyección antropológica, es en el arte donde vemos cómo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX empieza a desmontarse esta actitud dominante que somete y subordina a los animales, que niega su alteridad. Este trabajo es una contribución a la fundamentación de un discurso animalista desde una perspectiva estética, donde el animal como tal tiene la palabra. A este discurso, Una Chaudhuri lo ha llamado ‘*zooësis*’, inspirado en la noción

1 Véase D'Eaubonne (1974).

de *'gynesis'* de la teórica feminista Alice Jardine, que valoraba lo femenino y sus peculiaridades como algo propio de maneras distintas de interpretar al mundo. De acuerdo con ello, la *zooësis* se refiere a:

las formas en que el animal es puesto en el discurso: construido, representado, entendido y malentendido, [de manera que conduzca a] nuevos modos de pensar y escribir que valoren al animal y presten una mayor atención ética a las relaciones entre humanos y animales (Chaudhuri, 2017: 23) [La traducción es mía].

La presencia animal en el arte “sería proporcional a nuestra necesidad de su contacto, mientras que sería inversamente proporcional a nuestra cercanía real al reino natural” (Andersen y Bochicchio, 2012: 14) [La traducción es mía]. Parece lógico pensar que, en pleno declive del antropocentrismo y del adelgazamiento del yo y su identidad, nos encontramos necesitados de esa alteridad. Pero quizá no solo este motivo nos ha empujado a ello. También el avance de la lucha feminista ha sido causa esencial para buscar y abrazar cada vez más la otredad. Debemos tener en cuenta que “lo que define de forma singular la situación de la mujer es 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” (Beauvoir, 2016: 45). De ahí que la conexión con lo animal sea bastante razonable. Dado que la mujer conforma la mitad de la población y pertenece a la misma especie, ha sido asumida por los hombres como *la* alteridad. De ahí que la sensación de otredad ante los animales solo pueda ser infinitamente mayor. La misma Beauvoir habla de la libertad autónoma dentro del género humano. Ni siquiera ella asumió la posibilidad de que los animales fuesen seres libres y autónomos bajo el dominio de hombres y mujeres.

El deseo de alteridad se satisface, desde la segunda mitad del siglo XX, mediante la

expresión artística del animal y de formas orgánicas. Incluso en el futurismo, “donde impera el mito de la máquina, mantienen un papel excepcional” (Andersen y Bochicchio, 2012: 16) [La traducción es mía], como prueban los caballos de Umberto Boccioni y el perrito de Giacomo Balla. Estas obras revelan que la estética vanguardista, centrada en lo mecánico, no anula la enorme relevancia de estas figuras. Ahora bien, dicho interés puede tener otra lectura. La voluntad del futurismo recupera al animal interpretado desde la tradición cartesiana, la cual lo consideraba un autómatas semejante a una máquina. El movimiento y dinamismo no humano fue mejor entendido por creadores expresionistas como Franz Marc, que conectaron la espiritualidad con la búsqueda de ritmos de color asociados a la fuerza de los animales, representados ya de forma poco o nada naturalista.

LAND ART Y ARTE FEMINISTA

Entre los años sesenta y setenta surge una sensibilidad bioética y actitudes medioambientales como el *land art*, representado por Nancy Holt, Richard Long y Andy Goldsworthy. Estos pueden considerarse los primeros pasos del ecofeminismo, aun cuando algunas de estas obras son cuestionables hoy día en cuanto a su impacto y relación con el medio donde se encuentran. Si bien el *land art* nos da “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, 2019: 259), creadores pioneros estadounidenses como Walter de Maria o Michael Heizer acaban centrándose en la cuestión de qué puede ser arte, “pero no reivindicando una mejor relación con la naturaleza”, por lo que esta “no deja de ser un medio estético” (Tafalla, 2019: 260).

Aun siendo conscientes de lo difusas e inexactas que pueden ser las etiquetas y clasificaciones

de estas obras, y entendiendo el *land art* como una suerte de predecesor del arte ecofeminista, vamos a referirnos al trabajo de creadores encasillados en este movimiento. Ana Mendieta, de origen cubano, acaba por inaugurar una rama dentro del *land art* que podría denominarse *earth body art*. Su discurso gira en torno a su cuerpo como mediador entre arte y naturaleza. La clave feminista se evidencia con la recuperación del cuerpo de la mujer, representado innumerables veces por los hombres como medio y mensaje, silueteando su figura con distintos materiales naturales en el entorno. En concreto, su *performance Chicken Movie, Chicken Piece* (1972) interesa en relación con la alteridad animal. Mendieta toma un pollo decapitado y dreña su sangre, que cae sobre su cuerpo desnudo. Sostiene al ave como los ganchos de los maderos mecanizados y sistematizados de nuestro tiempo. La sangre y la muerte no son artificios ni metáforas, y queda ante nosotros una escena inquietante y angustiosa que recuerda al accionismo vienés. En esta época, la ola de creadores utiliza tanto animales vivos como muertos en sus expresiones.

Joseph Beuys, adscrito a *Fluxus*, es un caso aparte, al conectar la espiritualidad con la naturaleza de una forma innovadora. En la *performance How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), una liebre muerta ‘escucha’ al artista, quien le explica los cuadros de la galería mientras ambos están enjaulados con una malla de gallinero. En *I like America and America likes me* (1974), casi diez años más tarde, un coyote vivo cohabita con Beuys durante tres días. Aunque hay una vía empática mediante el contacto y tiempo compartido con los animales, hoy surgen ciertas preguntas sobre estas *performances* que en su momento fueron tan rompedoras. ¿La liebre fue asesinada en nombre del arte? ¿Qué pasó después con ese coyote que representaba la América salvaje, la de los indios que fueron perseguidos y colonizados? Sabemos que el animal fue capturado del desierto, y de la liebre anónima no

parece haber apenas información sobre la causa de su muerte.

Para la inmensa mayoría, el valor de estos animales es de ‘materiales’ en la composición. Si bien Beuys cuestiona y empatiza con ellos, algo muy potente para la época, tal y como hace Mendieta con el pollo decapitado, existen cuestionamientos alrededor de la eticidad sobre el uso de seres no humanos, vivos o muertos, en expresiones estéticas. El progreso en nuestra conciencia nos permite profundizar en valores que pasaron desapercibidos en el momento de la ejecución de esos trabajos. Podríamos afirmar que esa instrumentalización estética es solo un medio para señalar la violencia cotidiana e imparable que ejercemos contra los animales. Pero ni el medio ni el fin se justifican entre sí. La *performance Rape Scene* (1973), de Mendieta, establece un paralelismo con *Chicken Movie, Chicken Piece*: la sangre brota de ambos cuerpos, la vulnerabilidad es compartida y la violencia que sufren mujeres y animales parece tener un origen común.

La contradicción entre el mensaje y el medio para expresarlo es constante en las manifestaciones estéticas que retoman lo animal y, curiosamente, también en el arte feminista. Valie Export (1940) fue una pionera en el movimiento, y vale la pena mencionar tanto *From the Portfolio of Doggedness* (1968) como *Tapp und Tastkino (Cine de toque y tacto)* (1968). En la primera *performance*, la artista llevó a su pareja, el artista Peter Weibel, con una correa por las calles de Viena. Aquí se nos presenta al animal como ser inferior dominado, en este caso no identificándolo con la mujer sino con el hombre, revirtiendo los papeles convencionales.

Una *performance* muy similar, llevada a cabo 26 años después, resignifica por completo este acto. En 1994, Oleg Kulik, en *The Mad Dog*, caminó desnudo a cuatro patas y atado a una correa, como un perro, ladrando e incluso intentando morder. La obra parece significar que necesitamos volver al estado natural para poder relacionarnos con el mundo físico, algo que cuesta leer

en el trabajo de Valie Export, cuya intención es desafiar los roles de género al identificar la sumisión con el hombre. En la obra de 1968 lo animal implica un estado de inferioridad. Es curioso ver cómo algunas tendencias del feminismo han adoptado una visión más empática hacia individuos de otras especies, como sujetos invisibilizados y maltratados. En *Tapp und Tastkino*, Valie Export lleva una caja con cortinillas y deja a los transeúntes tocar sus pechos, acción que no se ve por el diseño de la caja. Muchos se escandalizan y piensan que la artista es una prostituta, por lo que la obra se considera un éxito. La contradicción reside en la manera en que se expresa el mensaje: la exposición y ofrecimiento de su cuerpo, que la misma creadora objetiviza, tal y como la sociedad hace en todo momento, es justo lo que resulta demasiado chocante.

Otro ejemplo es el de Katarzyna Kozyra, que en 1993 creó la *Pirámide de los animales*, basada en el cuento “Los cuatro músicos de Bremen”, de los hermanos Grimm. Nos encontramos ante un caballo sobre el que se levantan un perro, un gato y un gallo, previamente sacrificados y desecados para la pieza. Esta obra fue muy polémica, igual que algunas de las mencionadas, pues se consideraba inaceptable matar animales en nombre del arte. Justamente, la artista pretendió denunciar de forma cruda la aniquilación de estos seres, convertidos en meros instrumentos del ser humano. Así resuena la gran pregunta: ¿es ético y aceptable en términos morales esta contradicción que pretende señalar y detener la explotación y matanza del otro mediante su instrumentalización? Aunque el empleo de los animales está subordinado al objetivo de dejar de ser utilizados como materia prima, la misma actividad estética prolonga su explotación. Si consideramos el arte como parte de la vida y no como algo elevado y ajeno al mundo que compartimos, no podemos tolerar que se sigan sacrificando y utilizando animales con este fin. También podemos reflexionar sobre ese público escandalizado

que sigue consumiendo animales en todos los ámbitos de su cotidianidad, pero que reniega de tales actos violentos cuando el arte lo enfrenta a ello. Esa mentira, más verdadera que la misma realidad, puede abrirnos los ojos sobre las consecuencias de nuestras formas de consumir y existir. Si el arte sigue utilizando animales, asesinados o aún vivos para luego sacrificarlos, puede ser para lograr esa toma de conciencia. Esta contradicción, sin duda, es algo sintomático de una sociedad que todavía tiene un largo recorrido hasta llegar a una ética del cuidado que englobe al resto de especies.

ARTE Y REWILDING

El arte, entendido en sentido amplio como actividad interdisciplinar, ha actuado a favor de cambios lentos que en verdad van transformando la sociedad. Según Albelda y Sgaramella, lo que hace posible “modificar los patrones culturales hegemónicos [es] el difuminado de las fronteras entre arte y vida como principal recurso de empatía” (2015: 13). Solo cuando el arte deja de ser un mundo independiente y cerrado en sí mismo, y se involucra en la cotidianidad, puede ser un elemento que propicie la transición. Si la estética se reintegra a la existencia ya no puede ser entendida como un ámbito puramente autónomo y diferente. Podemos hablar de estetización del mundo y de la vida. En concreto, el arte ha contribuido a la transformación social desde el ecofeminismo. Son inseparables la lucha feminista y el arte hecho por mujeres que surge en los años sesenta, se consolida en los setenta y sigue vigente. La visión de estas creadoras jugó un papel relevante para cuestionar el modelo tradicional del artista como genio, y de su musa, la modelo observada y pasiva, consecuencia del sistema sexista dominante. Esta corriente de pensamiento ha desembocado en distintas vertientes, como la

poscolonialista o decolonialista, aunque todas se influncian y entran en contacto, pues las luchas, tanto de minorías como de grupos que han quedado reducidos a un plural o singular cargado de prejuicio y odio, están conectadas. El ecofeminismo que estructura este trabajo relaciona la cuestión de género con el entorno y la identidad. Los animales, como parte de ese ambiente en cuanto alteridad olvidada, tal como le ha sucedido a la mujer, entran en consideración gracias a la ética del cuidado, que representa la alternativa a la racionalidad instrumental occidental.

Si bien los ejemplos del apartado anterior muestran una línea transgresora y provocativa, cabe destacar otra forma de creación en el espacio: la intervención que pretende obtener un *rewilding* o 'renaturalización', esto es, restituir a los animales a sus hábitats naturales o, de manera general, devolver la naturaleza a su estado original. Nancy Holt (1938-2014) fue otra gran pionera que suele ser recordada como la esposa de Robert Smithson, otro iniciador del *land art* estadounidense. Si bien su trabajo más famoso es *Sun Tunnels* (1973-76), montado en el desierto de Utah, *Sky Mound* resulta el más potente y significativo, aunque atraiga menos la atención del público. No parece ser una obra de arte en el sentido tradicional, lo que incluye un carácter escandalizador y llamativo. La escultura, lejos de instrumentalizar la naturaleza, la 'renaturaliza', pues donde antes había un vertedero se proyectó restablecer el espacio natural y animal. Este proyecto comenzó en 1988, en Meadowlands, a las afueras de Nueva York, pero debido a la falta de financiación y a la muerte de la artista, sigue inacabado. Mucha gente pasará por allí sin saber que esos montículos de tierra cubiertos de hierba y el estanque que acoge a unas 250 especies de aves migratorias son una pieza artística que empatiza y cuida del entorno y sus habitantes. Nancy Holt no solamente quiso hacer un lugar habitable donde se rescatara flora y fauna, sino que ambicionaba, mediante una serie de

tuberías de arco, recuperar el metano producto de 10 millones de toneladas de basura que hay en el vertedero. Esto proporcionaría una fuente de energía alternativa para los habitantes de la comunidad. Animales humanos y no humanos comparten este refugio que intenta sanar espacios naturales degradados. Este proyecto fue totalmente visionario para la época en la que se comenzó y es un ejemplo material claro de la filosofía ecofeminista.

VALORES ECOFEMINISTAS APLICADOS EN EL ARTE

La revista *Heresies*, ya mencionada, es revolucionaria por su carácter ecofeminista. De sus veintisiete números publicados, cabe destacar el 13, *Earthkeeping, Earthshaking*, que dio título a una exposición en la galería Quadrum, en Lisboa, en 2020. Es tal la modernidad del colectivo de mujeres que conforman esta revista que ellas mismas asumieron el hecho de ser en su mayoría educadas, de clase media y blancas para, a partir de ahí, trabajar en volúmenes más inclusivos que abordaran las realidades de mujeres de color y el racismo que enfrentaban. Volviendo al número citado, nos encontramos con ideas que todavía hoy resuenan y mantienen su actualidad, como la conexión entre los cuatro modos de opresión (racismo, clasismo, sexismo y explotación de la naturaleza). Hoy podríamos añadir el especismo, o precisar, dentro del último modo de opresión, el hecho de que millones de individuos sean negados como sujetos. En este número de 1981, Ynestra King, teórica feminista y pionera del ecofeminismo, plantea una de las claves sobre el eterno debate alrededor del esencialismo en la cuestión de la mujer en relación con la ecología:

La liberación de las mujeres no se encuentra ni en la ruptura de todas las conexiones que hunden sus raíces en la naturaleza ni en el hecho de considerarnos más naturales que los

hombres. Ambas posturas son involuntariamente cómplices del dualismo naturaleza/cultura (1981: 14s).

Este ejemplar de *Heresies* es realmente revelador, pues nos muestra antecedentes muy significativos que respaldan la escena tanto de ensayistas como de artistas contemporáneos. En la exposición *Earthkeeping, Earthsaking*, cinco de las creadoras habían participado en el núm. 13 de la revista (incluyendo a Ana Mendieta), y había tres hombres, algo digno de mencionar, pues una actitud dogmática habría restringido el evento solo a mujeres por el hecho de serlo (algo que sería más bien un retroceso después de aportaciones como la de Ynestra King). Si bien ninguna de las obras me resulta especialmente atractiva para analizar en extenso, considero que hay dos puntos que exigen ser comentados. En primer lugar, aunque se utilizan materiales ‘naturales’, aparecen fotografías de las *Siluetas*, de Mendieta, y trabajos que enlazan el cuerpo de la mujer con el medio ambiente (quizá en un sentido demasiado explícito y superficial en el caso de Clara Menéres, con su *Mulher-Terra-Viva*, de 1977), de manera que la naturaleza queda como una proyección de la identidad femenina. En segundo lugar, el entorno parece limitarse a lo vegetal, quedando los animales fuera de esta exposición, algo que en especial en 2020 deja incompleta la visión ecofeminista, pues se ha subrayado el vínculo entre su cosificación y la de la mujer. No obstante, más allá de estas necesarias puntualizaciones, es palpable “la línea de la ‘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, 2022: 48). Esta perspectiva alternativa, que reconoce la propia vulnerabilidad y la empatía que se genera en el tránsito de afectos, poco a poco debería extrapolarse a nuestra ética para con los animales no humanos.

Para mostrar estos valores ecofeministas en el arte es necesario hablar de dos piezas: *Fugue in B Flat* (2016), de Jessica Segall; y *La odisea de la otra mitad (de la especie)* (2013), de Verónica Perales. La primera es una instalación que interactúa con un entorno cuya biodiversidad está en peligro, en el que se introduce un piano de cola reconvertido en una colmena de abejas. Los insectos viven allí, y un micrófono reproduce en directo el sonido que hacen al tocar las cuerdas del piano. Esta obra es posible gracias a la participación de las abejas, que generan su propia ‘música’ o, mejor dicho, su voz amplificada nos hace conscientes de su presencia necesaria en el mundo. Es realmente interesante este trabajo, no solo por estar fuera de la galería, en el espacio público, sino porque en la lucha animalista, sobre todo a finales del siglo XX, muchas veces se denominaba a los animales como los ‘sin voz’, como si realmente no la tuviesen por no contar con un lenguaje verbal. De nuevo podríamos reflexionar sobre el uso de estos seres, aunque en este caso parece haber una búsqueda de su bienestar, lo que da cabida a una solución interespecie más que a someter o explotar a las abejas.

Verónica Perales, en cambio, realiza un proyecto teórico-práctico en el que analiza los documentales *L'Odyssée de l'Espèce* (2003) y *Homo Sapiens* (2005), de Jacques Malaterre. En estas historias sobre nuestros orígenes la creadora encuentra una anulación de la mujer y un sesgo de género. Esta obra puede relacionarse con otro proyecto suyo, *Grandes simios en femenino* (2009-2011), en el cual se centra en representar a las gorilas hembra recluidas en zoológicos. Ambos trabajos concluyen lo mismo: tanto en el caso del ser humano como en el de los primates (y el resto de animales) la representación masculina es reiterativa mientras que la femenina es prácticamente nula. En el relato de nuestros inicios, el hombre es el antecedente y la pieza clave que deja en las sombras de la cueva a las homínidas. El sexismo tan señalado en la historia bíblica se

repite en la versión científica, aunque suele pasar más desapercibido. La artista hipermedia, ecofeminista declarada, es de las pocas españolas que retoma con asiduidad la cuestión animal. Aun utilizando distintos tipos de canales, en ambas propuestas estéticas su herramienta clave es el dibujo. Así, contrapone algunas escenas de los filmes mencionados, buscando sobre todo empatizar con esas primeras mujeres mediante delicados retratos a carboncillo sin fijar.

LA INTERSECCIÓN DE ARTISTAS Y ESTILOS ECOFEMINISTAS

Después de exponer los antecedentes y las bases de la línea ecofeminista y su implicación artística en este cruce de caminos, toca desmontar y abrir las fronteras. “Esa imposición de una única identidad legítima que es la medida de todas las cosas y la destrucción de cualquier forma de diferencia” (Tafalla, 2019: 159), aplicada a la estética, es una carga de la que por suerte el arte ha podido liberarse. Intentando evitar los relativismos y el ‘todo vale’ al término ‘arte ecofeminista’ —que no lo olvidemos, todavía está formándose—, nos encontramos con una etiqueta flexible que muestra las confluencias de creadores dispares, las cuales, desde mi criterio justificado, forman parte de una misma vertiente lo suficientemente ancha y diversa como para que todas tengan cabida. La destrucción de la diferencia contra la que escribimos “tiene lugar también cuando la civilización aspira al dominio totalitario de la naturaleza” (Tafalla, 2019: 159), verdadera causa de la aniquilación de una de nuestras mayores riquezas, la (bio) diversidad.

La transversalidad de la cuestión animal nos lleva hasta *Madre Sal* (2008), de Lucía Loren, una intervención efímera en el espacio público, en este caso natural. Siendo el medioambiente su preocupación primordial, la artista semientierra pechos de sal para que los cuadrúpedos

puedan lamerlos y nutrirse de ellos. Estas figuras son metáforas de ese cuidado que forma parte del ciclo del ecosistema al volver a enriquecer las tierras del lugar como materia orgánica presente en los excrementos. Se trata de un claro ejemplo de la ética y estética del cuidado ecofeminista. Aunque las obras de Loren normalmente no inciden en lo animal, al proteger y trabajar el entorno el impacto positivo recae también sobre sus habitantes no humanos. Lo interesante es la combinación de esta faceta estética con una más divulgadora y educadora. La propuesta de Loren no es solo un arte comprometido; además, escapa de la clásica visión del artista como creador solitario con un equipo de taller, pues sus obras son en su gran mayoría colaborativas. Entre voluntarios y participantes externos, ya sea otros artistas o miembros de algún colectivo o institución, se generan las piezas o intervenciones.

En una publicación del Centro Nacional de Educación Ambiental (CENAM), Marta López Abril, Mario Vega y Lucía Loren recalcan que “todas las personas, pero especialmente los niños, necesitamos la naturaleza [y] en su contacto, nos desarrollamos de la forma más saludable a todos los niveles: físico, emocional, mental, social y espiritual” (2017: 2). Sobre todo “en una sociedad biofóbica y tecnologizada” (López Abril, Vega y Loren, 2017: 2), dicha recuperación constituye toda una terapia para abrir los ojos y comprender que “la naturaleza no es lo no humano: es el todo del que lo humano forma parte” (Riechmann, 2018: 31). De este modo, el dualismo cultura/naturaleza queda diluido en un todo mucho más complejo. Al distanciar a los animales de la naturaleza y acostumbrarnos a su representación más que a su presencia, Tafalla (2019: 200) señala como consecuencia que nosotros, encerrados en nuestras urbes, rodeados de logos publicitarios, personajes ficticios y reducidas especies ‘de compañía’ “estamos olvidando cómo son”. Por desgracia, esta pérdida no viene

sola, “el olvido siempre acompaña a la destrucción y así nos permite seguir destruyendo” (Tafalla, 2022: 32).

Más allá de esta artista medioambientalista, queda una larga lista de creadores contemporáneos que tratan el tema animal, asimilando la ética del cuidado de una forma más sutil. Kim Ouddane² es una joven que, aunque está empezando su trayectoria creativa, tiene un discurso sólido sobre la carne y la fisicidad que compartimos. Lo artificial y lo orgánico, lo animal y lo humano, lo soñado y lo real, se funden en su mundo de cuadros carnosos y rojizos, y fotografías donde se autorretrata como un nuevo ser interespecie con cuernos y el rostro cubierto. En su pintura, uso de prótesis y escultura instalativa, la vulnerabilidad animal representa el recordatorio de nuestra finitud. Por el lado de lo bestial, lo monstruoso (‘monstruo’ viene del latín ‘monere’, advertir), encontramos artistas que trabajan lo animal con énfasis en su alteridad, la cual nos muestran como lo extraño o como aquello que, por mucho que lo asimilemos, resulta hasta cierto punto incomprensible. Eso que se nos escapa nos fascina. Lo otro suele tener esa doble cara. Por un lado, sentimos cierto rechazo e incluso terror ante esa alteridad, pero al mismo tiempo, lo que nos parece pavoroso nos atrae. Así ocurre también con los animales. Gran parte de la tradición occidental ha pretendido anular esa extrañeza y proyectar nuestra idiosincrasia sobre lo otro para convertirlo en un reflejo de nosotros mismos y *des-alterarlo*. El arte ecofeminista del cuidado pretende, por el contrario, abrirse a esa experiencia de singularidad y experimentarla como tal, sin suprimirla e identificándose con ella.

Mientras Bianca Fields³ conjuga sus dibujos animados de infancia con una explosión de salvajismo en primates/humanos, ciertamente autorreferenciales (¿podría ser alguno de sus personajes Peter el Rojo, de Kafka?), Frederik Næblerød⁴ mezcla lo humano y lo animal para generar, con un lenguaje espontáneo y libre, seres irreales que vacilan entre la figuración y la abstracción. Esta pérdida de la forma la vemos también en la obra del dibujante Léo Forest,⁵ quien retoma el motivo animal para hablar del movimiento y la vibración en sus gestos. La monstruosidad en los casos expuestos no se plantea desde el miedo o el odio, sino como una forma de liberación, escape o transgresión de límites. Esto conecta con el subconsciente aquellas inquietudes sensitivas que escapan de la razón establecida en nuestro mundo, cargado de convencionalismos y reglas cuestionables.

Pauline Mauruschat⁶ y Maryclare Foá⁷ crean desde lo onírico y lo espiritual, por lo que podríamos emparentarlas de forma lejana con el expresionismo de Franz Marc. Sus pinturas y dibujos emplean, en su mayoría, técnicas mixtas que vinculan figuras humanas y animales, con un estilo muy personal y reconocible. Ambas hablan de mitologías personales, narrativas que, en títulos como *Comfort of Creatures* o *Holy Winged Dog*, retoman el carácter divino de los animales. Más que humanizarlos, los divinizan y elevan, convirtiéndolos en seres que parecen conectar el mundo construido por nosotros, que todo lo intenta medir, y los múltiples mundos no humanos, intangibles e inefables desde el antropocentrismo.

En su mayoría, las creadoras mencionadas no buscan capturar objetivamente la forma ni el color de los animales, no hay estudios anatómicos o un interés en su morfología real, sino que, mediante interpretaciones libres, reconectan con

2 La obra de Ouddane puede consultarse en su perfil de Instagram: https://www.instagram.com/quyme_?hl=es

3 La obra de Fields puede consultarse en su perfil de Instagram: <https://www.instagram.com/beeyonkerz/?hl=es>

4 La obra de Næblerød puede consultarse en su perfil de Instagram: <https://www.instagram.com/naebleroed/?hl=es>

5 La obra de Forest puede consultarse en su perfil de Instagram: https://www.instagram.com/leo__forest/?hl=es

6 La obra de Mauruschat puede consultarse en su perfil de Instagram: https://www.instagram.com/_pau_mau/?hl=es

7 La obra de Foá puede consultarse en su perfil de Instagram: <https://www.instagram.com/r.andf.mo/?hl=es>

una parte suya a la vez que exploran lo extraño. Así de transversal, simbólica y poética llega a ser la cuestión animal en el arte. En comparación con las obras anteriormente comentadas, el compromiso de quienes trabajan el soporte bidimensional es menor; estas valoraciones no son sino muestras de falta de sensibilidad, empatía y talento, presente incluso en nuestro consumo de arte, pues como escribió Benjamín Jarnés, “tal vez, ahora, se necesita más talento para ver un cuadro que para pintarlo” (2002: 36). Las experiencias que pueden proveernos estas creadoras pueden llevarnos a cultivar la ética del cuidado, misma que presupone una reflexión sobre nuestra relación con el otro.

Exponemos un último ejemplo en el que vuelve a mostrarse la apertura y relación del arte ecofeminista con lo animal. Se trata de Deborah Brown (1955),⁸ creadora estadounidense con mayor trayectoria y edad de todos los citados. En sus cuadros encontramos varios motivos, pero me interesa destacar aquellas obras protagonizadas por mujeres desnudas acompañadas de animales, que viajan por el agua o están en la playa y, a veces, hacen referencia a relatos mitológicos o bíblicos. Dentro de estos temas encontramos la Arcadia, verdadero *leitmotiv* de la cultura occidental que representa la naturaleza prístina y originaria, la cual intervenimos de forma respetuosa. El desnudo femenino aparece desde el punto de vista de una mujer que no se interesa tanto en los cuerpos como en la atmósfera de las pinceladas y el color de la escena. En *Dánae y Zeus* (2018) se subvierte el motivo: el dios griego está ausente y todo se centra en Dánae y su perrito, que miran hacia la luz del sol, dorada y amarillenta, entrevista por detrás de las ramas. El potente rayo de Zeus toma la forma de la plácida luz solar, asociada a él por la lectura del título del cuadro. Mi interés principal está en la serie de paseos que forma parte de la producción

más actual de Brown. La artista cuenta con una compañera perruna que protagoniza estas obras. Con el antecedente de *Ginko* (2020), donde todavía no encontramos las sombras que aparecerán posteriormente, la serie comenzó en 2021 y, desde entonces, la cantidad de pinturas producidas alrededor del mismo tema es extensa. Las obras constituyen impresiones gestuales y fluidas en primera persona que muestran las siluetas de la artista y su perra, estando las dos en la misma dimensión. En algunos de estos trabajos, como *Grattan* (2021), es solo el animal el que sale de las sombras, convirtiéndose en sujeto y protagonista del paseo. La deriva de la creadora no es una autorreflexión solitaria, sino un acto compartido, una salida al exterior centrada en la visión de su compañera no humana. Aunque siempre he visto la correa como un nexo opresor, sujetando y tirando del cuello de los perros como signo de sometimiento, en las pinturas de Brown toma otro matiz. Esta extensión roja holgada conecta a las protagonistas, metáfora del ‘hilo rojo del amor’ de las mitologías china y japonesa.

CONCLUSIONES. LA NECESIDAD DE LA ALTERIDAD ANIMAL EN EL ARTE ECOFEMINISTA

Este recorrido de caminos ha mostrado la gran cantidad de acercamientos y disciplinas artísticas interconectadas que propone la unión del ecologismo, el feminismo y el arte, con la ética y estética del cuidado como puente y síntesis. Pese a que el arte ecofeminista posee una trayectoria de cincuenta o sesenta años, todavía se encuentra en fase de gestación y formación. Frente a la tradición dualista occidental, este pensamiento alternativo, apoyado en movimientos diversos y grandes proyectos e ideas, acaba de emerger. Si observamos la escena artística anual, podemos asegurar que el crecimiento que va a experimentar es indudable, pues la conciencia occidental progresa en la dirección del cuidado, y el arte,

8 La obra de Brown puede consultarse en su perfil de Instagram: <https://www.instagram.com/deborahbrownart/?hl=es>

verdadera vanguardia de la existencia, será su más elevada expresión.

Al observar cómo en el ecofeminismo de finales del siglo XX lo animal no tenía un peso muy relevante, cabe esperar que en esta centuria surja con fuerza una conciencia estética de la relación yo-otro-entorno que, impulsada por la ética del cuidado, asuma por fin el espacio y el papel fundamental de los animales como seres interdependientes con respecto a nosotros, a los que debemos un trato más que fraternal. La opresión que los humanos han sufrido a manos de sus congéneres a lo largo de la historia no acabará hasta que terminemos con la del otro. No se dará una sin la otra. En el afán de clasificar y separar los problemas, a veces perdemos el origen del hilo que conecta nuestros actos con una actitud explotadora, dualista, supremacista y, por ende, negadora de subjetividades. De ahí la urgente necesidad de mantener viva la conciencia. El arte ecofeminista tiene un papel relevante en esta tarea al dirigir nuestra mirada hacia el cuidado animal. Por ello es imprescindible la afirmación de esta alteridad, pues solo así puede haber verdadero cuidado de otras especies. Sin ella, lo que hacemos no es preservar, sino humanizar y descalificar, domesticar.

Concluimos con un fragmento de la novela *Sobre los huesos de los muertos* (2009), de la premio nobel polaca de literatura, Olga Tokarczuk:

O cuando piden en un restaurante una brocheta o un 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, se ha convertido en un hecho cotidiano. Un crimen que todos cometen. Pues bien, así es como sería el mundo si los campos de concentración aún existieran y la gente los viera como algo normal (2019: 100).

Esta obra nos transporta a una zona montañosa perdida en el suroeste de Polonia donde hay un gran número de cazadores e impera una actitud

instrumentalizadora de la naturaleza. Janina, la protagonista, recita el fragmento citado en una comisaría tras ir por enésima vez a denunciar la caza furtiva. Al tratarse de una vegetariana defensora de los animales y su hábitat, hay un fuerte choque entre ella y el resto de personajes. La idea que expresa nos remite a algo que se ha articulado muchas veces: el controvertido símil entre el Holocausto y la explotación sistémica de la industria ganadera. La creencia en la superioridad de unos humanos sobre otros nos llevó a vivir uno de los capítulos más horribles de nuestra historia. Como especie, siempre hemos querido destacar lo que nos diferencia y delimita del resto de animales, y puede que una distinción propiamente humana resida, por desgracia, en la planificación fría de la destrucción de nuestros congéneres. A lo largo de la historia occidental, ha existido una secreta enemistad por la alteridad, concebida como un elemento negativo al que hemos querido asimilar. La ética del cuidado presupone una voluntad respetuosa que nos enseña un otro que, evidentemente, no es yo, sino otro yo distinto a nosotros. Así, afirma la riqueza de la diferencia de los yoes que engrandece el mundo y nuestra perspectiva.

Una última reflexión a propósito de esta novela: Janina, a quien tachan de vieja loca por ser mujer y no tener nada mejor que hacer que preocuparse más por los animales que por las personas, es una asesina. Tras descubrir que ciertos cazadores han matado a sus perras y después de la repentina muerte de uno de ellos, inicia una venganza que afirma es realizada en nombre de los animales del bosque. ¿Cómo señalar la complicada similitud entre los campos de concentración y las macrogranjas, y luego continuar el círculo de violencia? La bipolarización y extremismo de Janina contradice los valores que se han expuesto. Pese a sufrir la incompreensión y pasividad que constantemente experimenta, asesinar nunca fue una verdadera solución a sus problemas. La desesperación por la situación junto con la venganza personal la llevan a actuar

justo como los cazadores, matando sin empatizar, en este caso, con los otros humanos que no comparten su ideología y traen tras de sí toda una tradición dualista, antropocéntrica y sexista. Janina no puede, o, mejor dicho, no quiere esperar. En otra parte de la obra habla sobre la transformación lenta de la sociedad y afirma que “al mundo se le han caído los pétalos” (Tokarczuk, 2019: 59). Justo tras mencionar que la realidad se ha anquilosado, la contradicción viviente que es este personaje recupera lo que el arte siempre promete: “pero pronto debe llegar algo nuevo. Siempre ha sido así, ¿no es divertida la paradoja?” (Tokarczuk, 2019: 59). Como conclusión, es necesario advertir que tanto ser ecofeminista como vegano no implica perfección moral, sino que representa un camino constante de aprendizaje para mejorar. No hay otra esperanza más que contribuir al progreso en la conciencia de la ética del cuidado. El arte es una poderosa fuerza que ayuda al incremento de dicha conciencia. Las obras estéticas son resultado y consecuencia de la realidad, pero al mismo tiempo constituyen procesos creativos necesarios para la transformación del individuo y la sociedad.

REFERENCIAS

- Adams, Carol J. (2018), *Neither Man Nor Beast: Feminism and the Defense of Animals*, Londres, Bloomsbury.
- Albelda, José y Chiara Sgaramella (2015), “Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico”, *Ecozon@*, vol. 6, núm. 2, pp. 10-25.
- Alvarado García, Alejandra (2004), “La ética del cuidado”, *Aquichan*, vol. 4, núm. 1, pp. 30-39.
- Andersen, Karin y Luca Bochicchio (2012), “The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change”, *Forma*, vol. 6, pp. 12-23.
- Beauvoir, Simone de (2016), *El segundo sexo*, epublibre, disponible en: https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Simone%20de%20Beauvoir%20-%20El%20segundo%20sexo.pdf
- Berger, John (1980), *About Looking*, Nueva York, Pantheon Books.
- Chaudhuri, Una (2017), *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, Nueva York, Routledge.
- D'Eaubone, Françoise (1974), *El feminismo o la muerte. Por un movimiento ecofeminista global*, trad. C. Carretero, Confederación Sindical Solidaridad Obrera, disponible en: https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Fra%C3%A7oise%20%C2%B4Eubonne%20%20El%20feminismo%20o%20a%20muerte.pdf.
- Gandon, Anne-Line (2009), “L'écoféminisme: une pensée féministe de la nature et de la société”, *Recherches Féministes*, vol. 22, núm. 1, pp. 5-225. DOI: <https://doi.org/10.7202/037793ar>
- Haraway, Donna J. (2008), *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna J. (2019), *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao, Consonni.
- Jamés, Benjamín (2002), *Salón de estío y otras narraciones*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- King, Ynestra (1981), “Feminism and the Revolt”, *Heresies*, vol. 4, núm. 1, pp. 12-16, disponible en: <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/10/heresies13.pdf>
- López Abril, Marta, Mario Vega y Lucía Loren (2017), “El arte como herramienta para la educación ambiental”, en Centro Nacional de Educación Ambiental (CENEAM), disponible en: https://www.miteco.gob.es/es/ceneam/articulos-de-opinion/2017-07-08-abril-vega-loren_tcm30-419306.pdf
- Noddings, Nel (1984), *Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- Noddings, Nel (1986), “Fidelity in Teaching, Teacher Education, and Research for Teaching”, *Harvard Educational Review*, vol. 56, núm. 4, pp. 496-510. DOI: 10.17763/haer.56.4.34738r7783h58050
- Powell, Jonathan (2019), *From Cave Art to Hubble. A History of Astronomical Record Keeping*, Cham, Springer.
- Puleo, Alicia H. (1993), “Introducción”, en Alicia H. Puleo (ed.), *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Madrid, Anthropos, pp. 11-29.
- Puleo, Alicia H. (2015), “El ecofeminismo y sus compañeros de ruta. Cinco claves para una relación positiva con el ecologismo, el ecosocialismo y el decrecimiento”, en *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, Madrid, Plaza y Valdés, pp. 387-406.
- Riechmann, Jorge (2018), “Una utopía ética desmadrada: la intervención animalista positiva en la naturaleza”, *Revista de Bioética y Derecho*, núm. 44, pp. 19-40.
- Segarra, Marta (2022), *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Shiva, Vandana (1998), “El saber propio de las mujeres y la conservación de la biodiversidad”, en María Mies y Vandana Shiva, *La praxis del ecofeminismo. Biotecnología, consumo y reproducción*, Barcelona, Icaria, pp. 13-26.
- Tafalla, Marta (2019), *Ecoanimal: una estética plurisensorial, ecologista y animalista*, Madrid, Plaza y Valdés.
- Tafalla, Marta (2022), *Filosofía ante la crisis ecológica. Una propuesta de convivencia con las demás especies: decrecimiento, veganismo y rewilding*, Madrid, Plaza y Valdés.
- Tokarczuk, Olga (2019), *Sobre los huesos de los muertos*, Madrid, Siruela.

Vallejo Campos, Álvaro Pablo (2019), "Platón, las pasiones y la crítica del populismo", *Fons: Revista de Estudios sobre la Civilización Clásica y su Recepción*, vol. 4, núm. 1, pp. 55-776. DOI <https://doi.org/10.20318/fons.2019.4909>

Warren, Karen J. (1997), "Introduction", en *Ecofeminism. Women, Culture, Nature*, Indianápolis, Indiana University Press, pp. XI-XVI.

Warren, Karen J. (2000), *Ecofeminist Philosophy. A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*, Lanham, Rowman & Littlefield.



Detalle de *Over the Garden Wall* (2024). Técnica digital en tableta: Luis Tonatiuh Téllez-Colín.

Prohibida su reproducción en obras derivadas.

CARMEN GUTIÉRREZ JORDANO. Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US), España. Becaria de colaboración en el Departamento de Pintura de la US. Sus líneas de investigación son: estética animalista, ecofeminismo, ética y estética del cuidado, teoría del arte y de la pintura. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: "La modernidad pictórica de Manet: pintura autorreflexiva, plana y desidealizadora" (*Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 18, núm. 34); "La pintura de Édouard Manet como ininteligibilidad interpelante" (*SituArte*, vol. 17, núm. 29); y "Espejarse" (*El Ciervo*, núm. 797).



Michael Myers (2024). Técnica digital en tableta: Luis Tonatiuh Téllez-Colín.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.