



## INTERLOCUCIONES

UTOPIA Y PRAXIS LATINOAMERICANA. AÑO: 30, n.º 109, 2025, e15098806  
REVISTA INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y TEORÍA SOCIAL  
CESA-FCES-UNIVERSIDAD DEL ZULIA. MARACAIBO-VENEZUELA  
ISSN 1316-5216 / ISSN-e: 2477-9555  
Para citar utilice este ARK: <https://n2l.net/ark:/31467/utopraxis/15098806>  
Depositado en Zenodo: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15098806>



# La conciliación de la estética y la ética en el arte animalista contemporáneo

*The conciliation of aesthetics and ethics in contemporary animalist art*

Carmen GUTIÉRREZ-JORDANO

<https://www.orcid.org/0000-0002-0990-2209>

[carmengutierrezjordano@gmail.com](mailto:carmengutierrezjordano@gmail.com)

Universidad de Sevilla, España

### RESUMEN

Este artículo aborda el problema de las relaciones entre estética y ética en el arte animalista. El punto de partida es la afirmación del arte como ámbito adecuado para tratar el maltrato y la crueldad que los animales reciben por parte de los seres humanos. Los animales se usan por un arte sin intención animalista y con pretensiones simbólicas, o por un arte propiamente animalista. El problema ético principal que se plantea afecta al arte animalista que, con la intención de defender éticamente a los animales, los trata cruelmente. El método del trabajo es la interpretación hermenéutica de textos y obras de arte. El objetivo es aclarar el problema de la conciliación de lo estético y lo ético en el arte animalista actual. Se concluye que la solución al problema de la relación entre estética y ética reside en que lo estético sea algo interior a lo ético.

**Palabras clave:** Maltrato animal, Arte animalista, estética, ética, conciliación.

### ABSTRACT

This article addresses the problem of the relationship between aesthetics and ethics in animalist art. The starting point is the affirmation of art as a suitable field to deal with the maltreatment and cruelty that animals receive from human beings. The animals are used by an art without animalistic intention and with symbolic pretensions, or by a properly animalistic art. The main ethical problem that arises concerns animalistic art, which, with the intention of ethically defending animals, treats them cruelly. The method of the work is the hermeneutic interpretation of texts and works of art. The objective is to clarify the problem of the reconciliation of the aesthetic and the ethical in current animalistic art. It is concluded that the solution to the problem of the relationship between aesthetics and ethics lies in the fact that the aesthetic is something internal to the ethical.

**Keywords:** animal maltreatment, animalist art, aesthetics, ethics, conciliation.

Recibido: 12-10-2024 • Aceptado: 22-01-2025



## **INTRODUCCIÓN: EL ARTE COMO PENSAR PRESENTATIVO**

La situación que han vivido y siguen viviendo los animales en nuestro mundo es pavorosa. Podemos no querer reconocerlo, pero “el infierno es real para los animales” (Horta, 2017: 96). Ver sufrir a otros seres humanos nos horroriza y nos causa aversión. Además, hemos llegado a la conciencia de que también nos repugna el sufrimiento de los animales. La primera pregunta que nos planteamos en este trabajo, en palabras de Baker (2006: 70), es si “puede el arte contemporáneo abordar de forma productiva la matanza de animales”. Si el arte puede contribuir a transformar nuestra conciencia y nuestra actitud en sentido ético animalista. No solo respondemos afirmativamente a esa cuestión, sino que además sostenemos que el arte es el elemento adecuado para acometer ese problema, aunque, como veremos, también lleva consigo algunas dificultades.

La conciencia que hemos alcanzado del injusto y cruel maltrato que sufren –y han sufrido- los animales en nuestro mundo encuentra expresión directa, concreta y material en la particular forma artística de reflexionar. Ante esta terrible condición real de los animales, nuestra percepción juzga vivida y rápidamente si es justa o no, mientras que el arte aparece ya como una peculiar mediación reflexiva ante ese hecho: “La percepción (a diferencia del acto de pensar y sobre todo de la comunicación) decide rápido, mientras que el arte tiene, al parecer, la función de retardar y reflexivizar” (Luhmann, 2005: 31). El arte piensa, reflexiona, pero al tiempo presenta. Así es la mediación reflexiva que caracteriza al arte. El discurso argumentativo del discurso más conceptual y abstracto establece una distancia que minimiza la presencia directa del sufrimiento animal, lo que sirve de atenuante y anestesia el mensaje. Lo hace menos productivo, menos vivo. La inmediatez y materialidad reflexiva, pensante, del arte consigue justo lo contrario, presentar en carne viva la dolorosa experiencia animal, sin dejar de reflexionar por ello. Pensar presentativamente, esto es lo que hace del arte el medio idóneo, primero, para tratar de manera reflexiva asuntos tan reales y vividos como el maltrato y sufrimiento animal, y, segundo, para impulsarnos a una praxis gobernada por valores animalistas. De hecho, en general, lo estético motiva la acción con más inmediatez y seguridad que el discurso conceptual, lastrado por la distancia que le caracteriza: “La experiencia de la belleza en todas sus formas nos mueve a actuar con más frecuencia, consistencia y profundidad que los argumentos intelectuales, las apelaciones abstractas al deber o incluso el miedo” (Orr, 2002: 178s). Mediante una serie de experiencias artísticas contemporáneas, unas caracterizadas por su contenido ético animalista y otras no, este trabajo reflexiona sobre la posibilidad de conciliar dicha ética con su forma estética de expresarla. Para ello, mostraremos las contradicciones que muestran algunas de aquellas experiencias entre su ética y su estética, y, valiéndonos de aquellas otras en las que lo estético y lo ético no entran en conflicto, sugeriremos el camino que consideramos abierto para un arte animalista cuya estética sea compatible con su ética.

## **DESARROLLO**

### **La dialéctica entre lo estético y lo ético**

Si bien en el pasado “los animales eran representados en el arte como seres al servicio del ser humano”, los artistas actuales “ven a los animales más como iguales, con sus propios valores, al margen de su relación con el ser humano” (Chapman, 2003). Un gran número de artistas del s. XXI se han comprometido con los animales y enseñan que el arte de nuestro tiempo es un buen lugar para la reflexión sobre la cruel y terrorífica situación que padecen los animales y sus aspectos éticos (véase Baker, 2000; Broglio, 2011; Thompson, 2005). El arte de hoy reacciona frente al lamentable estado en que se hallan los animales y la naturaleza en general, debido a nuestra mentalidad especista antropocéntrica y a las actividades que de ella se derivan. Gioni (2007: 35) ha escrito que “la idea de una comunión perfecta con la naturaleza y el temor a su incipiente destrucción es un tema recurrente entre algunos artistas de hoy en día”.

Para enfrentarse artísticamente a este infierno animal muchos artistas actuales trabajan con animales vivos, porque creen que solo así podrán expresar su reflexión con toda la fuerza estética y ética que estiman necesaria para transformar las conciencias. Ahora bien, esto implica que deben saber asumir

responsabilidades respecto de ellos con independencia de sus pretensiones artísticas, de manera que tienen que subordinar su arte al bienestar de sus animales. Dion (2017: 85) ha afirmado que “si un animal muere durante una exposición, el espectador debe suponer que la muerte se debe a la intención del artista”. Aquella primera cuestión que nos formulamos en este trabajo acerca de si el arte contemporáneo puede afrontar de manera fructífera el cruel sufrimiento que padecen los animales fue respondida positivamente. Pero esa pregunta nos obliga a plantearnos esta otra cuestión que cierra nuestro trabajo y que se resume en la dialéctica que experimenta ese arte animalista entre el imperativo estético y artístico y el imperativo ético. El arte animalista tiene por meta educar y transformar nuestra conciencia, y para ello se vale de su potencial estético. Por tanto, como arte que es, se somete al imperativo estético, pero también tiene en su base un impulso animalista y esto le obliga a someterse a la ética. El problema que se le plantea y que vamos a tratar es la conciliación de aquel impulso artístico con el ético.

### **Crueldad en el arte no animalista**

Valiéndose de la peculiar forma de pensar artística, dentro del arte de nuestro tiempo existe una amplia corriente de carácter animalista que pretende denunciar la injusta -por cruel- condición en que viven los animales. Muchos artistas actuales abordan en sus obras asuntos esenciales vinculados con la vida animal con una intención animalista desde una perspectiva ética, social e incluso política. Ahora bien, nos preguntamos si en su praxis artística se comportan verdaderamente de forma ética respecto de los animales que parecen reivindicar y defender. Cuestionamos si existe auténtica coherencia entre los fines morales y existenciales de defensa de los animales que dicen exponer y desarrollar en sus obras, y la realización de dichas obras. Lo que nos planteamos es si las ideas y el contenido que pretenden transmitir con sus obras no entra en contradicción con la ejecución efectiva de las mismas. En el fondo, el problema que estamos formulando no es otro que el de la relación entre la dimensión ética de la obra, por una parte, y su dimensión estética, por otra. Baker se ha preguntado, en resumen, si “¿pondrán los artistas la ética por delante o antepondrán los intereses de su arte a la ética?” (Baker, 2013a: 1). Estos artistas declaran que su fin último -el mensaje de la obra- es ético/político: la reivindicación y salvación de los derechos de los animales, y la crítica a la violencia que sufren por parte del sistema social. Lo que analizamos es si de verdad subordinan su arte y su estética a esa meta final de carácter ético o si, al contrario, en defensa de la libertad creativa, “se permite a los artistas suspender la ética en aras de la estética” (Acampora, 2008).

Nuestra tesis es que indudablemente hay artistas y obras que cometen, incluso en nombre de los propios animales, actos que nos parecen éticamente inadecuados. Ya de entrada hay que advertir que el uso de los animales en el arte, incluso cuando ellos mismos son el argumento central a defender, escribe la artista Watt (2011: 69), “corre el riesgo de perpetuar la marginación de los animales individuales al relegarlos a un segundo plano, a poco más que mercancías artísticas, a materiales del arte”. La primera forma de la crueldad contra los animales que el arte animalista puede cometer, aunque su objetivo sea combatirla, es convertir a los propios animales en objetos. Una consecuencia de esta peligrosa objetivación es que los animales que se usan en todos estos actos artísticos, como otros objetos que también se emplean en ellos, están en cierto modo ‘muertos’ en las galerías y museos porque, aunque estén vivos, están existiendo fuera de su contexto original. En los espacios del arte contemporáneo, los animales están dislocados, fuera de su mundo, desplazados, sin su propia voz. Esta cruel neutralización de la verdad de los animales por desplazamiento es ya un acto poco edificante desde la perspectiva ética animalista.

Hay múltiples ejemplos de obras de arte contemporáneas en las que, a pesar de su propósito ético de carácter animalista, los animales son sacrificados en nombre de sus innegociables aspiraciones estéticas, o son maltratados, usados como simples medios simbólicos, sea para defender causas animalistas, sea para representar diferentes asuntos humanos. Aunque nuestra reflexión se dirige especialmente a los artistas animalistas, también puede referirse a otros artistas que, como advertimos, emplean animales como símbolos para reflexionar sobre problemas antropológicos y al margen de cualquier materia propiamente animalista. Tal es el caso de Kim Jones, que en 1976, en la Union Gallery de California State University, realizó *Rat*

*Piece*, una *performance* en la que quemaba ratas vivas (véase Harries, 2007: 160ss). Jones entendió el enfado del público por la crueldad y pagó la sanción correspondiente, pero consideró necesario el olor de la muerte. El artista había estado en la Guerra de Vietnam y recordaba el olor de las ratas que los soldados quemaban. Quería representar ese olor, metáfora de la deshumanización de la guerra y la muerte, y la única forma de hacerlo era vivirlo. Esta experiencia estético/simbólica no justifica la crueldad con los animales que implicaba, aunque, para Jones, el hecho de ver los animales como símbolos y no como seres reales puede que facilitase el trato cruel que les infligió. De hecho, hubo testigos de la *performance* que se avergonzaron por la obra y por ellos mismos, porque, como los espectadores en el circo romano, no hicieron nada para detenerla (Baker, 2013a: 10s). Efectivamente, así como un artista puede ser considerado negativamente desde un punto de vista moral por crear una obra como *Rat Piece* de Jones, del mismo modo, añade Hanson (1998: 205), “el público puede ser juzgado incorrecto o inhumano, por adoptar una actitud estética o permanecer quieto, a distancia, cuando existe la obligación de intervenir”. Otro caso de brutal maltrato y sacrificio animal en pos del arte lo encontramos en el escultor Tom Otterness que, para protestar contra la Guerra de Vietnam, en 1977 disparó a un perro callejero en una película que tituló *Shot Dog Film*. Muchos años después, en 2011, Otterness recibió un contrato de 750.000 dólares de la Comisión de las Artes de San Francisco. Sin embargo, el alcalde de San Francisco, tras conocerse aquel violento episodio de su pasado, suspendió el proyecto. La libertad creativa y expresiva también tiene sus límites sociomorales. Esta misma falta de respeto, indiferencia y crueldad hacia el animal debida a la exacerbación de lo estético en detrimento de lo ético, hallamos en Nathalia Edenmont, que ha matado a muchos animales para lograr una fotografía perfecta.

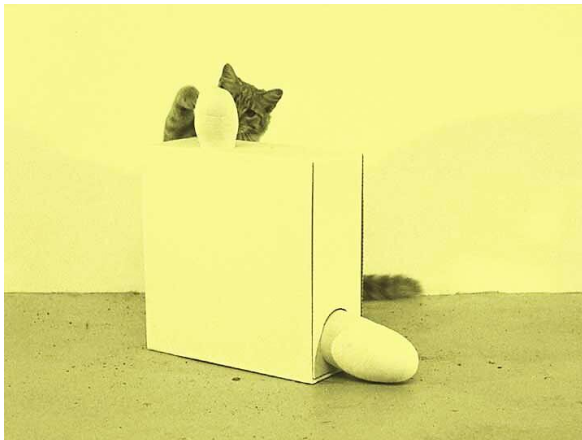


Fig. 1. Robert Filby. *Work and Co.*, 2005. Fuente: <https://acortar.link/1Mg76k>

En el caso de *Rat Piece* de Jones encontramos otra particularidad. Durante la ejecución de la obra el artista también gritaba, como las ratas que quemaba. Esto significa que el artista se implica con su medio de expresión, con el animal. Este ejemplo simboliza que una novedad del arte contemporáneo -especialmente lo comprobamos en el arte animalista- es que el artista se implica con su obra., de modo que el medio de comunicación ya no es mero medio. El objeto/medio entonces, el animal en nuestro caso, deja de ser tal y conecta con el sujeto, el artista. En este sentido, Krauss (1999: 20) sostiene que “ahora habitamos la era post-medio (...) habitamos una condición postmediática”. Robert Filby investiga otro modo de realizar esta implicación. En su obra animalista *Work and Co.* de 2005 (ver Fig. 1), expone las fotografías que hace a los gatos mientras reaccionan a sus propias obras, esculturas y carteles. Aquí hallamos una doble implicación: primero, la de los gatos con sus obras y luego la del propio artista con los gatos al fotografiarlos. El medio expresivo ya no es un simple medio, objeto de un sujeto, algo secundario, sino algo con lo que se convive. El tradicional esquema de enfrentamiento sujeto/objeto (artista/animal) ha sido reemplazado por la

convivencia entre el animal y el artista. Por ello mismo, porque se presupone esta *con-vivencia*, la experimentación de las vivencias del otro, sorprende todavía más el maltrato a los animales en estas mismas obras, como en *Rat Piece*. Ahora bien, si analizamos más profundamente el caso de Jones podemos llegar a cuestionar la realidad de la implicación del artista. Jones grita como la rata, pero no está justificado para gritar como si fuera la rata, porque realmente él no se quema. En sentido estricto, por mucho que se duela, Jones fingió el grito. La implicación de Jones es muy ficticia.

### Crueldad en el arte animalista

El caso del artista Jones tiene menos relevancia para el problema que estamos planteando porque su arte no es animalista -ni tiene intención de serlo. El animal participa en la obra solo simbólicamente como medio para manifestar otros asuntos no específicamente animalistas. A pesar de la declarada posición animalista, hay ocasiones en que artistas y pensadores solo tienen verdaderamente un interés simbólico y conceptual por los animales, lo que les aleja del compromiso real y directo. Haraway advierte que tal es el caso de Derrida, que en *L'animal que donc je suis* (2006) incluye a su gato al principio de la obra como una presencia muy poderosa en su obra, pero luego “nunca más se volvió a saber del animal en ese libro” (Haraway, 2008: 20). Lo mismo podemos afirmar de la *performance* de Beuys *I like America and America likes me* (1974) (ver Fig. 2). En ella, el artista pasó tres días en una galería neoyorquina con un coyote vivo al que llamó *Little John*, y que poseía un indudable valor simbólico pues ese protagonista metafórico representaba la persecución de los nativos americanos (Tisdall, 2008: 10s). No obstante, Beuys confesó que dicha *performance* tenía una clara voluntad animalista: “Me gustaría elevar el estatus de los animales al de los humanos” (Beuys, 1993: 82). Ahora bien, a pesar de la considerable atención prestada en sus acciones al coyote, el animal estuvo simbólicamente al servicio de la agenda del artista y no se le prestó como animal real demasiada atención (Haraway, 1978: 37). Además, aunque durante la ejecución de la obra Beuys declaró haber entablado relación con el coyote, realmente el animal –usado como medio expresivo de significados en último término humanos- era obligado a vivir de forma antinatural, confinado en un espacio reducidísimo, algo que de entrada contradice el ideal animalista que la obra pretendía defender.



Fig. 2. Joseph Beuys. *I like America and America likes me*, 1974. Fuente: <https://acortar.link/yBTjzb>

La *performance* de Miru Kim *I Like Pigs and Pigs Like Me* (2011) (ver Fig. 3) es una gran expresión de arte con voluntad animalista. En ella, Kim pasó 104 horas viviendo desnuda con dos cerdas jóvenes rescatadas de un matadero, con la intención de identificarse con las dos cerdas, vivir como ellas y, en definitiva, ser como ellas. Tras la actividad artística, Kim quiso enviar a las cerdas a un santuario y la galería donde se realizó la obra se comprometió a financiar su cuidado. En consecuencia, los dos animales fueron encerradas en cajas de cartón y transportadas a una granja. Las cerdas enfermaron de neumonía y malnutrición. Para ellas, su participación en la exposición casi fue lo mismo que llevarlas al matadero. Kim se había dado cuenta durante la *performance* de que las cerdas estaban enfermas, pero no se preocupó de que recibieran atención sanitaria, ni de que su transporte posterior fuera seguro. A pesar de su declarado animalismo, lo primero para el artista fue su arte y el mensaje que suponía la *performance*. La intención de Kim con su obra era “concienciar al público de lo cerca que están los humanos de animales como los cerdos”, y, a pesar de sus irresponsabilidades, reclamó que “los activistas por los derechos de los animales se centren más en educar a las masas y atacar a las grandes granjas corporativas que dañan el medio ambiente e ignoran los derechos humanos, en lugar de una pequeña galería de arte que montó una exposición que hizo que la gente sintiera algo sobre lo animales que somos todos” (Miller, 2012). En el fondo, a Kim le preocupaban los animales como metáforas, símbolos, de asuntos humanos. Pero cuando valoramos a los animales en virtud de sus características humanas, realmente no los valoramos en sí mismos, que debería ser la meta del arte animalista. Kim rescató a las cerdas y mostró que tenían derecho a no ser maltratadas y a una vida mejor. Sus intenciones fueron buenas, pero sus acciones no fueron adecuadas. Como en otras obras, lo que el público realmente aprendió fue a legitimar el uso de animales en obras de arte cuya moralidad era cuestionable. Si se justifica el uso (cruel) de animales para el arte, no hay ninguna razón para no justificar también la manipulación animal con otros fines no artísticos. El arte no tiene derecho a ningún privilegio respecto al uso de los animales. Mucho menos cuando se confiesa animalista.



Fig. 3. Miru Kim. *I Like Pigs and Pigs Like Me*, 2011. Fuente: <https://acortar.link/fJnuWF>

*GFP Bunny* (2000) (ver Fig. 4) del bioartista Eduardo Kac es un buen ejemplo de una obra en la que, con intención animalista y antiantropocéntrica, sin embargo, el animal, mediante manipulación genética, es usado como mero medio simbólico y con cierta crueldad. Kac implanta a Alba, un conejo vivo, GFP, un gen de una medusa que hace que Alba aparezca de color verde cuando recibe cierta iluminación exterior. El conejo brilla, deviene centro de luz y, con ello, Kac pretende mostrar la quiebra del antropocentrismo y que el animal sustituye al ser humano como nuevo centro visual. Kac manipula como un simple objeto a nuestra disposición el cuerpo animal y muestra su irrelevancia para nuestra civilización antropocéntrica. A pesar de su intención

animalista, esta obra anuncia, según Wolfe (2010: 162), que el arte actual se mueve hacia una era posanimal. Paradójicamente, a pesar de su proyecto animalista, el cuerpo animal es tratado irrespetuosamente y usado como mero medio. Pero no todo el arte animalista es preso de este posanimalismo latente. No podemos universalizar esa afirmación como hace Wolfe. La obra de Sue Coe, p. e., con sus dibujos, ilustraciones y cómics, respeta a los animales y sus cuerpos, y enseña que el cuerpo animal no se ha vuelto irrelevante, de manera que esta época posmoderna no constituye una era posanimal. Es evidente que hacemos cosas mucho peores a los animales que lo que ha hecho Kac, pero consideramos que su arte, como el de otros artistas, en palabras de Singer, “trata a los animales vivos, al igual que los zoológicos, como objetos para nuestra diversión, por lo que me parece censurable” (Singer, 2011: 14).



Fig. 4. Eduardo Kac. *GFP Bunny*, 2000. Fuente: <https://acortar.link/IPsub9>

Más significativa es *Helena* (2000) (ver Fig. 5), una *performance* de Marco Evaristti. En ella, el artista coloca en unas mesas unas licuadoras no enchufadas a la corriente eléctrica con agua y peces de colores, y deja libertad a los visitantes para que las enchufen, las usen y obtengan sopa de pescado. Algunos lo hicieron, la obra fue criticada y, como consecuencia, continuó la *performance* pero ya sin la posibilidad de enchufar las licuadoras. La obra indudablemente, al dar libertad a los individuos para usar la batidora, “plantea la cuestión del poder que tenemos sobre los animales” (Baker, 2013a: 13). Expone con crudeza lo que de hecho la mayoría hace, es decir, metafóricamente enchufar la batidora, y de esa cruel disponibilidad de los animales que practicamos cotidianamente pretende la obra que tomemos conciencia. Es cierto que Evaristti con esta obra “estaría cuestionando nuestras relaciones con los animales”, tan cierto como que “es cruel mantener peces de colores en un pequeño recipiente como una licuadora, y es horrible pensar que la gente pueda decidir triturarlos por capricho” (Baker, 2013a: 13). Barthes decía que el nacimiento y la muerte son hechos naturales y que si les quitamos historia, relato, contexto, nada hay que decir de ellos, pues son hechos, de manera que “repetir la muerte o el nacimiento no enseña literalmente nada. Para que esos hechos naturales accedan a un lenguaje verdadero es necesario insertarlos en un orden del saber” (Barthes, 1970: 163). Esto es lo que hace Evaristti, no repite sin más las muertes de los peces, sino que las incluye en un relato de saber que las hace significativas. Otra cosa es la eticidad de su método. La obra tiene una intención animalista, pero es cruel. Usa la misma crueldad que pretende denunciar, la que caracteriza gran parte de las acciones humanas respecto de los animales. No es lo mismo una obra de arte que empuja a reflexionar sobre lo que significa poner en marcha la licuadora -y ahí se podría haber quedado *Helena*-, que una obra que de hecho permite accionarla -que es lo que hace Evaristti. *Helena* es un ejemplo de arte que mata animales para que tomemos conciencia de que, aunque no lo hagamos directamente, nuestro estilo de vida supone el sacrificio y la muerte constante de animales.





Fig. 5. Marco Evaristti. *Helena*, 2000. Fuente: <https://acortar.link/SPWZf2>

### Libertad artística y maltrato animal

La obra de Evaristti quiere representar algo horrible, la crueldad con que tratamos a los animales, y opta por la única manera artística de hacerlo: que la obra de arte sea en sí misma horrible. Y desde luego Evaristti lo consigue. Lo que cuestionamos es la eticidad de la obra. No es ético maltratar cruelmente a los animales para cuestionar esa misma crueldad. Con Longstaff, consideramos que Evaristti, con *Helena*, adopta una postura insostenible, porque no solo hay límites éticos al arte, sino también límites existenciales, vitales, previos a la moral: “¿Y si fuera un bebé humano el que estuviera en la batidora? Nuestra repulsión de sacrificar a un niño por el arte no se basa en la creencia de que simplemente sería ilegal hacerlo. La cuestión es más profunda” (Longstaff, 2003). Sacrificar animales por el arte, pero no humanos, da por sentada la diferencia radical y antropocéntrica entre humanos y animales. Ahora bien, no se puede hacer arte con una intención pretendidamente animalista y, al tiempo, seguir presuponiendo de fondo el antropocentrismo. Este arte intencionalmente animalista cuyos ejemplos hemos expuesto no podemos considerarlo en realidad animalista, porque en el fondo emplea la misma crueldad con los animales que la sociedad que critica. En el uso creativo o artístico de los animales con fines teóricos animalistas o como metáforas de problemas humanos, los artistas explotan a los animales, les hacen daño e incluso los sacrifican. En este arte sigue imperando la misma mentalidad de dominio que cosifica a los animales -y a los humanos. La crueldad contra los animales en el arte con intención animalista resulta especialmente inexplicable porque choca por completo con el presupuesto de fondo de la tendencia artística animalista: la exigencia de reconocimiento de derechos para los animales y, por tanto, una comprensión moral de los mismos.

No se puede defender sin más *Helena* o *Rat Piece* y justificar la anulación de la ética en favor de la estética, como si la libertad formal del arte le permitiese representar cualquier cosa precisamente porque es arte. De ese modo, se justificarían obras que usen el valor casi sagrado del arte como legitimación moral para representar inmoralidades. Pero el arte no puede dañar a los animales en nombre del arte ni de los propios animales, y realmente en esas obras el radicalismo estético supera las pretensiones animalistas. Vale menos el arte que el sufrimiento que produce a los animales y a muchos espectadores de ese arte. Ahora bien,



tampoco podemos condenar sin más aquellas obras y acabar con la libertad creativa desde la ética porque tengamos miedo a que unos individuos presenten como arte sus maltratos a los animales. En el arte no vale cualquier mensaje, el arte no justifica cualquier cosa; pero tampoco podemos limitarnos a subordinar la creatividad artística a la conformidad a unos valores. No puede admitirse que en nombre de la libertad creativa se legitime que los artistas queden exentos de las responsabilidades éticas y jurídicas exigibles a cualquier persona. Los artistas están sujetos a los mismos límites morales y legales que el resto de personas. Se hallan igualmente ligados a la eficacia, veracidad y legalidad: “Un artista no puede pretender la impunidad de la libertad artística y ser negacionista del holocausto, adicto al discurso del odio o pornógrafo infantil” (McCaughy, 2008). La libertad artística no puede justificar el maltrato animal. Los animales también están -o deberían estar- protegidos ante la posibilidad de que los artistas hagan lo que les parezca con ellos. Esto debería ser una evidencia indiscutible, especialmente en los artistas -en principio o autocalificados- animalistas. El resto de artistas (no animalistas) sí que podrían invocar que hay un maltrato social cruel contra los animales y que, por tanto, por qué ellos no pueden hacer con los animales lo que quieran. Y tendrían razón. No obstante, nuestra atención se centra en el arte con intenciones animalista porque es el que nos permite poner en juego la dialéctica entre los imperativos ético y estético, entre el arte y la moral. La pregunta acerca de si es ético emplear animales en el arte, incluso hasta provocarles la muerte, no es totalmente equivalente a la pregunta de si es ético hacerlo en la ciencia o en la cocina. Y no lo es en especial en lo que atañe -y esto es lo que nos interesa- a aquellas obras animalistas, como la de Evaristi. La diferencia esencial reside en el hecho de que en estas obras su intención última es cuestionar y condenar el maltrato humano al animal, algo que no ocurre en la ciencia y en la cocina. Podemos afirmar que no es ético hacerlo en ningún caso, y particularmente no lo es en el caso de esas obras de arte animalistas, en las que la defensa moral de los propios animales que sacrifican son paradójicamente su fin último.

### **Política de la vista**

Tanto frente al arte que usa más o menos violentamente animales como metáforas y símbolos antropológicos, como frente al arte animalista que, libre de responsabilidades morales, se vale cruelmente de animales para defender la causa animal, defendemos un arte animalista con responsabilidad ética. Nadie espera del arte la solución real al maltrato animal. Sería una ingenuidad. El papel del arte es educativo, que las personas tomen conciencia de la crueldad que infligimos a los animales. Esta pedagogía esclarecedora del arte puede contribuir a que disminuya el daño que causamos. En *Sheep of Fools* (2005) (ver Fig. 6), un libro de ilustraciones, Sue Coe utiliza la estética para educarnos en sentido animalista mediante la representación del horror que padecen los animales por nuestra causa. La artista pretende que lleguemos a la conciencia del injusto sufrimiento que experimentan los animales como consecuencia de nuestra crueldad. Para ello, simboliza Auschwitz mediante escenas de mataderos, con ovejas que sangran y gritan en lugar de seres humanos. No pinta simplemente la violación de derechos, sino la salvaje violación corporal. “Hay algo demasiado espantoso en ser retenido en una habitación en que se atente contra tu cuerpo y no contra tus derechos”, escribe Cousins (1994: 421). Coe pinta también un barco en llamas del que saltan las ovejas que estaban allí enjauladas, imagen que recuerda las horribles imágenes de personas saltando desde las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. Lo que representa plásticamente Coe es lo que Derrida expresa filosóficamente al señalar que esta cruel violencia contra los animales se puede “comparar a los peores genocidios (hay también genocidios de animales)” (Derrida, 2008: 42). Evitando la crueldad hacia los animales, el fin de la obra es educarnos en una conciencia animalista.



Fig. 6. Sue Coe. *Sheep of Fools*, 2005. Fuente: <https://acortar.link/BoGFoq>

Para mostrar el sufrimiento animal soslayando cualquier práctica artística cruel, el arte animalista puede valerse de animales virtuales mediante las nuevas tecnologías y evitar el sufrimiento animal real. Esta recomendación puede extenderse a cualquier otro tipo de arte que, con otros fines, emplee animales como símbolos. Un ejemplo de este arte animalista ético lo encontramos en las fotografías realizadas por Cronin de cerdos en camiones que van a morir sacrificados para la industria alimentaria. Con ellas pretende que el espectador tome conciencia del sufrimiento animal: “La fotografía pide al espectador que se dé cuenta de que este animal no es una mercancía, sino un ser vivo camino de su muerte” (Cronin, 2018: 2). En el proyecto artístico *Presence* (2015) (ver Fig. 7), Perttu Saksa presenta grandes fotografías en colores intensos y oscurecidos de vacas y caballos muertos. Percibimos la carne ensangrentada de los animales, casi se siente la piel sedosa y el pelo suave de los animales ya muertos. Esta de una terrible belleza se centra en la fotografía de los ojos de los animales mirándonos y mostrando que son seres únicos, valiosos. Vemos así su mirada mirándonos antes de ser solo carne, pura materia. El animal que nos mira parece vivo, pero nos hace pensar que tal vez “sea ya demasiado tarde para devolver la mirada (...) porque ya lo hemos convertido en carne” (Lustedt, 2020, párrafo 2). Su presencia interpelante nos hace mirar la muerte de frente. Estas fotografías son ejemplos de un arte animalista meditativo. La cultura visual como testigo del horror y representación de la crueldad es un método ético para la defensa animal, sin necesidad de violentar a los animales: “Las imágenes son jugadores activos en el juego de establecer y cambiar valores” (Mitchell, 2005: 105). Para educarnos en una ética animalista, ni es necesario ni se puede permitir un arte animalista violento y cruel con los animales. La cultura visual siempre ha influido en la protección y cuidado de los animales,

siempre ha habido “un fuerte componente visual en la ética animal y en las nociones de trato humanitario” (Burt, 2002: 22). En general, en el agitado, desconcertante e inmediato mundo de la ciudad moderna, “lo visual asume, y se le atribuye, una creciente autoridad para establecer distinciones” (Cherry, 2000: 2), de manera que puede ser considerado como la principal instancia creadora de valores.



Fig. 7. Perttu Saks. *Presence*, 2015. Fuente: <https://acortar.link/MrYPyy>

Ahora bien, para que las imágenes tengan esta potencia no pueden representar de forma simple la verdad, no pueden indicar -repetir- lo que es. En vez de ser un registro de lo visible, tienen que proporcionar una comprensión más profunda de lo que se ve y, al tiempo, usar retóricamente lo visible para persuadir y transformar conciencias (véase Ritchin, 2013: 6). Para lograrlo, las imágenes de Cronin establecen una tensión dialéctica entre lo que se ve en ellas y lo horrible que no se ve explícitamente y que está anunciado en lo visto. Creemos que esta “política de la vista”, tal como ha sido denominada (Pachirat, 2011: 15), producirá cambios más profundos en la forma que tenemos de ver y considerar a los animales que los que se pueden esperar de posiciones filosóficas, políticas o religiosas (véase Kean, 1998: 26s). Aunque “no hay forma de garantizar que el significado pretendido de una imagen se transmita al espectador” (Cronin, 2018: 194), al llamar la atención dialécticamente sobre lo cultural y socialmente invisible, esta cultura artística visual, evitando conflictos morales, puede hacer mucho por la defensa de los animales despertando nuestra imaginación y facilitando así nuestra conexión empática con la perspectiva animal (véase Gruen, 2015: 102; Rifkin, 2009: 470). Las imágenes nos ponen delante el horror para que seamos conscientes y, en consecuencia, modifiquemos nuestra praxis.

### **La belleza interna como síntesis de lo estético y lo ético**

Bien sabemos que el problema de fondo que estamos planteando entre lo estético y lo ético no se localiza exclusivamente en el ámbito del arte animalista, sino que representa, más bien, una cuestión esencial y general de la estética. En este plano básico debemos situarnos para afrontarlo con vistas a una posible solución teórica de esa dialéctica estética/ética. Ante dicho problema, la posición esteticista implica que “tanto el juicio ético como la mirada atenta se suspenden con demasiada facilidad ante el placer estético” (Baker, 2000: 75). Como si considerar algo como arte justificase, sin más mediaciones discursivas, cualquier obra, con independencia de toda ética. En el “Prefacio” de *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde presenta una conocida exposición de esta postura que prima lo estético por encima de todo. Allí escribe que “no existe un

libro moral o inmoral. Los libros están bien o mal escritos. Eso es todo" (Wilde, 2006: 3). Aunque solo busca la belleza, la perfección estética, el arte puede tratar cuestiones morales, y de hecho lo hace, pero "ningún artista tiene simpatías éticas (*ethical sympathies*)", porque "la moralidad del arte consiste en el uso perfecto de un medio imperfecto" (Wilde, 2006: 3). Pero si el arte trasciende lo moral entonces, en el caso del arte animalista que aquí nos ocupa, "no hay límites a lo que un artista puede hacer a un animal, ya sea por desconsideración o, en ocasiones, por crueldad" (Baker, 2013b). Contra esta perspectiva esteticista que afirma la libertad artística frente a toda ética, ya Platón, en clave moralista, consideró que el imperativo estético del artista tiene que subordinarse al imperativo ético/político de constitución de una sociedad sobre bases racionales. Respecto de la poesía, escribe Platón (1988, 607a: 476), "sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos", mientras que "si, en cambio, recibes a la Musa dulzona, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón". Por este motivo, condenó y expulsó Platón de la *polis* a los poetas trágicos, porque no tenían como meta principal de su trabajo artístico un fin ético, enseñar a ser virtuosos, buenos ciudadanos racionales como Sócrates. En vez de ello, su radicalismo estético les llevaba a respetar exclusivamente su arte y a sacrificar en favor de él cualquier valor ético y social.

A pesar de lo que parece sugerir, esta estructura dilemática no implica que lo estético, y especialmente lo bello como categoría básica estética, sean inconciliables con los pensamientos y valores éticos. No damos preferencia a lo estético respecto de lo ético, pero tampoco podemos anteponer lo ético a lo estético de modo que se suspenda la libertad creativa del artista. Más bien, buscamos una belleza que sea compatible con la moral. Aspiramos a la conciliación de lo estético y lo ético. Hasta finales del s. XIX se presuponia que criticar y agredir el prestigio de la belleza equivalía a atacar a la moralidad. Lo bello era lo bueno y estaba al margen de los horrores del mundo. Era el objeto digno de ser buscado. Pero luego, ciertamente, hemos llegado a creer que, dado el horror del mundo real, buscar la belleza en el arte era una inmoralidad. Crear belleza en un mundo negativo y aterrador sería algo inhumano e injusto porque significa volverse de espaldas a la fea realidad que representa. Más inmoral e injusto sería el arte que pretendiese embellecer esa horrible realidad, y, más aún, si intentase modificar la actitud moral de los individuos ante dicha realidad en sentido afirmativo. Pero nuestra posición es otra. Ni ensalzamos lo estético –la belleza–, ni lo denigramos y lo evitamos. Nuestra reivindicación de la belleza se basa sobre el conocimiento de otros aspectos más profundos de la misma que, además, la hacen conciliable con la ética y el pensamiento. Lo primero que debemos afirmar es el reconocimiento de que es algo muy humano necesitar la belleza para compensar los horrores de la vida real: "La aniquilación de la belleza nos dejaría un mundo insoportable (*unbearable world*), igual que la del bien nos dejaría un mundo en el que no se podría vivir una vida completamente humana" (Danto, 2003: 60). No se puede condenar por inmoral esta actitud tan humana. Lo que hacemos es comprenderla y asimilarla. Tenemos que liberarnos del prejuicio que identifica lo bello con lo inmoral, como si buscar la belleza fuese algo indecente. No podemos despreciar la belleza, es algo muy importante en la existencia humana. Mientras el mundo sea feo, mientras haya injusticias, crueldad y horrores, habrá belleza. Necesitamos la belleza, no se puede vivir sin ella, no es algo que podamos elegir o no. Danto (2003: 123) confirma que "la belleza es un atributo demasiado humanamente significativo (*humanly significant*) como para desaparecer de la vida, o eso esperamos".

La belleza es un constitutivo esencial de la existencia humana, pero lo bello no tiene que formar parte necesariamente del arte. Se puede hacer arte libre de belleza. Podemos hacer un arte bello, pero también podemos no hacerlo. Por ello, podemos sospechar que hasta que la realidad no deje de ser oscura y terrible, el arte, o al menos una gran parte de él, seguirá siendo tan oscuro y terrible como la propia realidad. Un arte que llorase esa herida realidad sería lo único que podría consolarnos. En consecuencia, lo segundo que debemos tener presente es que la belleza es algo optativo de la actividad artística y no es patrimonio exclusivo del arte. El propio pensar es un caso de experiencia vital no artística de lo estético. Podemos sentir estéticamente los pensamientos como algo bello. La belleza por tanto no es un elemento estético añadido, exterior, sino que existe una 'belleza interna' que está unida indisolublemente al pensar, a las ideas y valores éticos. Esto es lo que quiso decir Hegel (1989: 85) cuando determinó lo bello como "la apariencia sensible de la idea". Lo estético, la belleza, no es un ropaje que se añade a una idea, sino su propio aparecer, o sea, algo

interno a la misma idea. Por esto no admitimos aquel dilema radical del que partíamos entre lo estético y lo ético/ideológico, entre el esteticismo y el moralismo. No renunciamos a lo bello ni a la idea, en concreto a la idea ética, que es la que aquí nos interesa, sino que consideramos que están unidos internamente. De hecho, en la obra de arte, la síntesis esencial entre la idea ética y la propia obra es lo que explica su belleza. La obra es bella cuando fusiona esencialmente sus ideas, su pensamiento, con su estética. Esto significa que la belleza no es la cualidad primera de la obra y que, entonces, de ahí se pueda deducir su calidad artística. No, más bien la belleza es la consecuencia de la adecuación artística, es decir, de la unidad interna en la obra del pensamiento (ético) y su esteticidad. Solo así puede la belleza de la obra formar parte de su dimensión significativa. Lo bello es consecuencia tanto de la estética de la obra, de su apariencia, como de su contenido de sentido. Ni debemos ni podemos separar el significado ético de la obra artística de su estética, de su belleza. La belleza interna es la belleza compatible con la ética, la esteticidad que se fusiona indisolublemente con la eticidad.

## CONCLUSIÓN

Hemos presentado obras de arte en las que el mensaje ético animalista que defienden, es contradictorio por su propia estética. El impulso estético les lleva a realizar ciertas actividades artísticas crueles con los animales que niegan aquella ética animalista. Aunque declaran una intención animalista, en esas obras el imperativo estético se erige en su único dios, hasta el extremo de sacrificar a los propios animales que parecían defender. Por mucho que esos actos artísticos tengan la intención de transformar la conciencia de sus espectadores en sentido animalista mediante una estética radical, lo que no puede ni debe hacer ese arte es maltratar a los animales, justo lo contrario de lo que reclama la ética animalista que supuestamente apoya. Nuestro problema no es si tenemos derecho o no a mostrar crueldad y dolor de forma estética, bella. Lo que afirmamos es que no tenemos derecho a maltratar, a usar violentamente, animales para transmitir un mensaje ético, por muy animalista que sea ese mensaje. Ahora bien, tampoco sostenemos como principio artístico que lo ético pueda refrenar la creatividad estética. Nuestro propósito es sortear esta dialéctica aparentemente inconciliable que se establece entre lo ético y lo estético, no ya solo respecto de la ética animalista, sino como problema general del arte y el pensamiento. Nuestra conclusión es que la única forma de poner de acuerdo a uno y otro es que lo estético sea justamente el manifestarse de lo ético. No se pueden encajar *a posteriori*, como si fuesen dos piezas aparte y separadas, que luego reunimos. La belleza, lo estético, no puede ser algo externo al sentido ético, como un añadido independiente de él. La belleza tiene que ser interna al contenido de la obra, a su significado ético. La esteticidad de la obra ha de ser el aparecerse mismo de su mensaje ético animalista. De este modo se reconcilian lo ético y lo estético, y se evitará cualquier forma de violencia artística contra los animales en el arte animalista.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ACAMPORA, R. (2008). H-Animal thread, February 8. <https://networks.h-net.org/h-animal>
- BAKER, S. (2000). *The Postmodern Animal*. Reaktion Books.
- BAKER, S. (2006). *You Kill Things to Look at Them: Animal Death in Contemporary Art*. En *The Animal Studies Group, Killing Animals* (pp. 69-95). University of Illinois Press.
- BAKER, S. (2013a). *Artist/Animal*. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816680665.001.0001>
- BAKER, S. (2013b). *Animals, Artists and the Question of Ethics*. University of Minnesota Press, 30 January. <http://www.umnpressblog.com/2013/01/animals-artists-and-question-of-ethics.html>
- BARTHES, R. (1970). *Mythologies* (1957). Seuil.
- BEUYS, J. (1993). Interview with W. Sharp (1969). En Kuoni, C. (edra.) *Energy Plan for the Western Man – Joseph Beuys in America. Writings and Interviews with the Artist* (pp. 77-92). Four Walls Eight Windows.
- BROGLIO, R. (2011). *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816672967.001.0001>
- BURT, J. (2002). *Animals in Film*. Reaktion Books.
- CHAPMAN, K. (2003). The Human Zoo. *Hatton Gallery*, 28 June. <http://www.undo.net/it/mostra/14984>
- CHERRY, D. (2000). *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain, 1850–1900*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203351314>
- COUSINS, M. (1994). Danger and Safety. *Art History*, 17(3), 418-423.
- CRONIN, J. K. (2018). *Art for animals: visual culture and animal advocacy, 1870–1914*. The Pennsylvania State University Press. <https://doi.org/10.5325/j.ctv14gpbw4>
- DANTO, A. C. (2003). *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Open Court.
- DERRIDA, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2006). Trad. de C. Peretti y C. Rodríguez Marciel. Trotta.
- DION, M. (2017). Some Notes Towards a Manifesto for Artists Working With or About the Living World. En Erickson, R. y Dion, M. (eds.) *Misadventures of a 21st-Century Naturalist* (pp. 84-85). Yale University Press-Institute of Contemporary Art.
- GIONI, M. (2007). Where the Wild Things Are. *Tate Etc*, 11, 35. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-11-autumn-2007/where-wild-things-are>
- GRUEN, L. (2015). *Entangled Empathy: An Alternative Ethic for Our Relationships with Animals*. Lantern Books.
- HANSON, K. (1998). How Bad Can Good Art Be? En Levinson, J. (ed.) *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection* (pp. 204-226). Cambridge University Press.
- HARAWAY, D. (1978). Animal Sociology and a Natural Economy of the Body Politic, Part II: The Past Is the Contested Zone: Human Nature and Theories of Production and Reproduction in Primate Behavior Studies. *Signs*, 4(1), 37-60.
- HARAWAY, D. (2008). *When Species Meet*. University of Minnesota Press.

- HARRIES, M. (2007). Regarding the Pain of Rats: Kim Jones's *Rat Piece*. *TDR: The Journal of Performance Studies*, 51(1), 160-165. <https://doi.org/10.1162/dram.2007.51.1.160>
- HEGEL, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética (1820-29)*. Trad. de A. Brotóns. Akal.
- KEAN, H. (1998). *Animal Rights: Political and Social Change in Britain Since 1800*. Reaktion Books.
- HORTA, Ó. (2017). *Un paso adelante en defensa de los animales*. Plaza y Valdés.
- KRAUSS, R. (1999). 'A Voyage on the North Sea': Art in the Age of the Post-Medium Condition. Thames and Hudson.
- LONGSTAFF, S. (2003). Animal Rights and Artistic Freedom. *Arts Law Centre of Australia* 30 June. <http://www.artslaw.com.au/articles/entry/animal-rights-and-artistic-freedom>
- LOSTEDT, M. (2020). *Perttu Saksa's work on our relationship with the environment*. <http://www.perttu.saksa.com/text1Lummaa>
- LUHMANN, N. (2005). *El arte de la sociedad (1995)*. Trad. de J Torres. Herder.
- MCCAUGHEY, P. (2008). On the Edge. *The Australian*, 7 June.
- MILLER, M. E. (2012). Miru Kim's Nude Art with Pigs Made Them Sick, Activist Says. *Miami New Times*, 12 January. <http://www.miaminewtimes.com/2012-01-12/news/miru-kim-s-nude-art-with-pigs-made-them-sick-activist-says/full>
- MITCHELL, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press. DOI: 10.7208/chicago/9780226245904.001.0001
- ORR, D. (2002). *The Nature of Design. Ecology, Culture and Human Intention*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195148558.001.0001>
- PACHIRAT, T. (2011). *Every Twelve Seconds: Industrialized Slaughter and the Politics of Sight*. Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300152685>
- PLATÓN. (1988). *La República*. Trad. de C. Eggers Lan. En Platón, *Diálogos IV*. Gredos.
- RIFKIN, J. (2009). *The Empathic Civilization: The Race to Global Consciousness in a World in Crisis*. Jeremy P. Tarcher/Penguin.
- RITCHIN, F. (2013). *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. Aperture.
- SINGER, P. (2011). Beyond Animal Liberation. Interview by Giovanni Aloï. *Antennae*, 19, 9-15.
- THOMPSON, N. (2005). *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*. MIT Press.
- TISDALL, C. (2008). *Joseph Beuys: Coyote*. Thames and Hudson.
- WATT, Y. (2011). Artists, Animals and Ethics. *Antennae*, 19, 62-72.
- WILDE, O. (2006). *The Picture of Dorian Gray (1890)*. Oxford University Press.
- WOLFE, C. (2010). *What is Posthumanism?* University of Minnesota Press.



**BIODATA**

**Carmen GUTIÉRREZ-JORDANO:** Graduada en Bellas Artes. Máster en Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Es Contratada de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de ciencia, Innovación y Universidades en el Departamento de Pintura de la Universidad de Sevilla. Docente en este Departamento de Pintura. Algunos de los últimos artículos publicados son: "Arte de contacto interespecies: las prácticas artísticas contemporáneas de cuidado hacia los animales no humanos", coautoría con Carmen Andreu-Lara, *AusArt*, 12(2), 2024, 163-173 ; "Una ética empática como fundamento de la apreciación estética no antropomorfa de los animales", *Perseitas*, 12, 2024, 246-272 ; "El pincel como puñal. La estructura dialéctica de la pintura de Tiziano como herida y refugio", *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, nº 57, 2023, 173-196; "La educación del cuidado de la alteridad animal en el arte animalista", *Sonda. Investigación en Artes y Letras*, 12, 2023, 58-73; "Pintar pintura. Pintura pura, modernidad y desidealización en el arte de Édouard Manet". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XLV, núm. 123, (2023), pp. 151-178. DOI: <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2023.123.2825>



Código: ut30pr1092025