

El arte y el derecho animal, o cómo mutar la autonomía estética en competencia pública.

Por Jorge Luis Marzo

Citación: Marzo, J.L. (2018). “El arte y el derecho animal, o cómo mutar la autonomía estética en competencia pública”. *La Maleta de Portbou*, nº 32, pp. 75-81 (ISSN: 2339-6768)

En 1979 y 1980, el artista Jordi Benito (1951-2008) llevó a cabo una serie de acciones tituladas *Barcelona Toro Performance* y *Barcelona Brutal Performance* en el Espai 13 de la Fundación Miró de Barcelona y en la antigua capilla de Santa Justa de Lliçà de Munt. Consistían en performances de estilo ritualista, deudoras del accionismo vienés, planificadas como una rápida secuencia de “acontecimientos” que involucraban la muerte de toros o becerros. En la acción de la Fundación Miró, se hacía entrar al animal en la sala mientras el artista colgaba boca abajo del techo junto a una pareja de jóvenes que copulaba bajo una sábana. Enseguida, un grupo de colaboradores degollaba al animal y después Benito se bañaba en el charco de sangre caliente que se extendía por el suelo. En la excapilla de Santa Justa, el animal recibía mazazos en la cabeza, y era destripado de manera que Benito pudiera interactuar con los intestinos.

Los comentarios aparecidos en los medios de comunicación de entonces nadaron guardando la ropa. Dado que las acciones fueron presenciadas por un público muy reducido, fueron los cronistas y periodistas quienes dieron principal noticia de los hechos. En la mayoría de artículos culturales, se indicaba lo “horrible” que era presenciar la acción, pero se apelaba al espíritu indomable y transgresor del artista, y a la necesidad de este tipo de manifestaciones estéticas a fin de liberar las pulsiones más íntimas de la creación y de revelar las condiciones ocultas del malestar de la cultura. En un artículo del crítico de arte Josep Iglésias del Marquet, el autor citaba a Picasso, Goya, Rembrandt, Miró, Rubens y Matisse como ejemplos del potencial que el sacrificio animal tenía en la configuración conceptual de la creación artística. El director de la Fundación Miró, Francesc Vicens, manifestó: “Contra la opinión de algunos, estamos convencidos que, para el gran público, el arte va convirtiéndose en una de las vías más eficaces para el conocimiento de nuestro tiempo, en un medio directo y casi instintivo de centrarnos en el mundo que nos es propio, de ser conscientes de las ideas y de la sensibilidad contemporáneas”¹. También los miembros de la Junta de Actividades de la entidad (Joan Brossa, Albert Ràfols Casamada, Jordi Pablo, Xavier Fàbregas y Josep Maria Mestres Quadreny) hicieron una declaración pública en la que subrayaron que la Fundación Miró era un “lugar donde el arte contemporáneo pueda vivir su vida,

¹ Josep Iglésias del Marquet. “Entre el amor y la muerte, un ejemplo del arte de acción”. *Diario de Barcelona*, 7 de julio de 1979, p. 18.

hecha de investigaciones y hallazgos, como lo ha sido siempre la obra de su fundador”².

A finales de 2005, veinticinco años después, el Museo Reina Sofía de Madrid presentó la exposición *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980)* que recogía aquellas acciones en formato videográfico. Según el museo, la intención de la muestra era ofrecer un “paisaje de transgresión de los comportamientos artísticos que en aquellos años cristalizaron en España. Un tiempo ansioso de libertades en el que la práctica del arte se entendió como un espacio de cuestionamiento e indagación, en el que afloraba una nueva sensibilidad y que supuso una ruptura respecto a los lenguajes tradicionales”³. A partir de una denuncia recibida en la organización Amnistía Animal Madrid, defensora de los derechos animales, su directora, Matilde Cubillo, se personó en las salas del museo para comprobar *in situ* el objeto de la denuncia. Su primera impresión en los medios fue que “la gente salía horrorizada”⁴. Desde allí mismo llamó al SEPRONA (Servicio de Protección de la Naturaleza) de la Guardia Civil, cuyos agentes acudieron al centro, levantando acta de las imágenes, y anunciando la apertura de diligencias: “Se va a dar cuenta a todos los organismos competentes para que se involucren en este asunto, pues las imágenes que se han expuesto podrían ser un delito que está tipificado en el Código Penal, aunque hay que estudiarlo porque fueron grabadas en la década de los 80”, cuando no existían leyes contra el maltrato animal. Cubillo recordó que, según el artículo 18 del Código Penal, “la provocación existe cuando directamente se incita por medio de la imprenta, la radiodifusión o cualquier otro medio de eficacia semejante que facilite la publicidad o ante una concurrencia de personas a la perpetración de un delito”. Aunque Cubillo reconocía que el museo había colocado un pequeño cartel advirtiendo de que las imágenes podían herir la sensibilidad del espectador, para ella no era de recibo su exposición, dado que constituían, con cartel o sin él, una apología del maltrato animal, y por consiguiente, un delito: “No hay justificación posible, por parte de los responsables del museo, para exhibir imágenes tan crueles. Si esto es arte, no puedo respetarlo”.

La dirección del Reina Sofía emitió un comunicado en el que manifestaba que “la postura del Museo es la de respetar los distintos contenidos artísticos de los creadores, siempre que las obras no transgredan las normas y esto está recogido en la Constitución [...] El hecho de que en algún momento haya unas imágenes que puedan contener cierta violencia, no implica que se haga apología del contenido, como así dice Amnistía Animal acogiéndose al artículo 18 del Código Penal y, desde luego, el Museo considera que no hay, en absoluto, incitación directa a la perpetración de un delito; eso, con independencia de las ideas artísticas”.

² *Ibid.*

³ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/arte-sucede-origen-practicas-conceptuales-espana-1965-1980>

⁴ <https://www.20minutos.es/noticia/80686/0/reina/sofia/maltrato/#xtor=AD-15&xts=467263>

...

Es obvio que la sensibilidad frente al trato con los animales está cambiando aceleradamente, no solo en España, sino en el mundo. Cada vez más hay una mayor conciencia colectiva e individual sobre la necesidad de transformar el *aparato* técnico, legislativo y moral que vertebra el régimen de explotación animal: transformación del sentido y uso de los zoológicos, leyes de protección de especies e instrucciones penales para maltratadores, leyes sobre la explotación ganadera, prohibición tanto de espectáculos (taurinos, circenses) que involucren animales como de tradiciones populares que impliquen tormentos o sacrificios, aumento del interés por productos de mayor calidad ecológica, desarrollo de tecnologías para producir “carne limpia” (células alimentadas) sin sufrimiento animal, aumento del veganismo, auge de las entidades sociales y plataformas políticas en pro de los derechos animales (el Partido Animalista, PACMA, recibió 286.702 votos en las Elecciones Generales al Congreso de los Diputados en 2016, y 1.213.871 al Senado, cuando ocho años antes había obtenido 44.795 y 132.077 votos respectivamente). Son muchos los indicadores de un cambio de paradigma general, a pesar de que, ciertamente, aún queda mucho por hacer y muchos a los que convencer. Pero, ¿cómo se percibe este desplazamiento en la esfera del arte, regida por una autonomía expresiva que explícitamente se ha andamiado sobre la capacidad de la creación –radical y crítica- para subvertir las *doxas* sociales (lo que llamaríamos la opinión común) y exponer sus paradojas?

Para empezar a responder, conviene resaltar dos de las asunciones expresadas por los responsables de las entidades artísticas que expusieron las obras de Jordi Benito: la Fundación Miró alegó, en defensa del artista, que el centro era el “lugar donde el arte contemporáneo puede vivir su vida”; el Reina Sofía, a su vez, apelaba, entre otras cosas, a la “independencia de las ideas artísticas”. La posición de ambas instituciones reflejaba un poderoso argumento por el cual la autonomía del arte moderno, su excepcionalidad en el tejido de las producciones culturales, pasaba también (o sobre todo) por su indisciplina, por su carencia de sujeción al conjunto normativo general de la moral social imperante, dado que es precisamente voluntad de una parte importante del arte la exposición forense y descarnada del régimen de verdades y de imágenes que constituyen la apariencia de la máquina pública. El arte, visto desde esta posición, debe ser vehículo de expresión del malestar o del disfraz de la vida colectiva, y, si para ello, debe cruzar las convenciones morales, no deben aplicarse demasiadas restricciones a su responsabilidad como instrumento de desvelamiento.

En relación a esta defensa de la autonomía del artista para violentar los límites morales, es necesario tener presente un aspecto importante. Jordi Benito realizó aquellas acciones en el caldo de cultivo de una estética brutalista que perseguía la exposición y explotación del propio cuerpo a modo de desmantelamiento de los procedimientos formales propios de las artes plásticas, con la intención de presentar una práctica artística sujeta al orden

directo de la vida, sin interfaces mediadores que contaminaran la experiencia, tanto la del artista como la del público, aunque esa exposición acabara habitualmente en un formato litúrgico, y por consiguiente, también mediado. Al mismo tiempo, es útil no perder de vista que Benito realizó aquellas piezas a despecho del “buenrollismo” que se estaba generando tras el fin de la dictadura, cuando comienza a despuntar una pintura y escultura de marcado talante formalista y comercial, que finalmente copará las estructuras artísticas españolas de la década de 1980. Benito, al rajarse y machacar al toro, claramente tiene la intención de remover conciencias sobre el rol de la figura del animal –y del artista- en la España reciente, en forma acaso de metáfora sobre un sistema político y social de adhesiones, hipocresías, violencias y relatos que en definitiva sólo hacían crecer el charco de sangre.

Ahora bien, ¿es necesario ya el charco de sangre real cuando el sistema ha sido aparentemente aseado? ¿Qué papel debe tener asignado el artista en un régimen llamado de consensos? ¿Qué límites deben conducir su responsabilidad social? Para atender a esta cuestión, será bueno recordar el caso del pintor Santos Iñurrieta. En 1992, Iñurrieta atacó una escultura pública de Agustín Ibarrola en el centro de Vitoria, como respuesta a lo que consideraba un despilfarro municipal mientras el Consistorio ninguneaba a los artistas emergentes. Denunciado por el Ayuntamiento, un juez emitió auto de prisión preventiva para el artista, considerando como agravante su condición de pintor: “Si una persona de relevante condición social, que debe ser arquetipo para los demás, realiza actos de esa índole, el ejemplo que se da a la ciudadanía debe calificarse como deplorable”. Y añadía: “Pretender explicar la acción del imputado calificándola de obra de arte a su vez, implica desconocer que la obra artística es un acto de amor y de paz y nunca puede ser motivo de enfrentamiento o violencia”⁵. El juez, en un auto que creó jurisprudencia, establecía que el papel del artista –“arquetipo social”- ya no podía sostenerse en su facultad para generar conflicto sino en su obligación para conformar consenso. La interpretación judicial del acto iconoclasta de Iñurrieta –como acción política y estética- contrasta con la actitud de la Fundación Miró y del Reina Sofía en la defensa de Benito. Los límites morales a los que se ve obligado Iñurrieta parecen la inversión de la necesidad que se defiende en Benito de transgredirlos. La censura, en este sentido, se argumenta en la condición de bien común que el arte representa, y que está por encima del propio artista, a diferencia de la noción vanguardista del artista libre como bien común y que está por encima del propio arte, siempre mutando y desplazando sus fronteras.

Si la ausencia de una vida pública saludable durante la dictadura condujo a numerosos artistas –al menos desde los años 1960- a emborronar su propio estatus artístico para así introducirse en la vida misma, actuando como un sustituto crítico y mordaz, las condiciones consensuales de la democracia obligaban al arte a espejar las bondades de una vida pública aparentemente

⁵ P. Gorospe. “Artistas de Vitoria protestan por el encarcelamiento del pintor Iñurrieta”. *El País*, 15 de diciembre de 1992; y P. Gorospe. “Un juez de Vitoria excarcela a Santos Iñurrieta bajo fianza de 100.000 pesetas”. *El País*, 16 de diciembre de 1992.

normalizada. Y es precisamente esta asunción la que nos puede dar algunos cauces de reflexión sobre la percepción actual de aquellas acciones de Jordi Benito que nos ocupan. Podríamos preguntarnos si, realmente, el asesinato de animales en directo en el contexto de una práctica artística no era franquista, una expresión más de la dictadura, o en todo caso, la manifestación de una transición de corto alcance. Si, como apuntaba la Guardia Civil al tratar el caso en el Reina Sofía en 2006, se hacía difícil establecer delito en las imágenes de Benito puesto que en 1980 no había ley alguna de maltrato animal, ¿no deberíamos pensar que, en realidad, en aquellas obras, no había transgresión, sino simple expresión de una naciente democracia institucional apenas interesada en otra transformación que la electoral o parlamentaria? Porque fue en una fecha tan tardía como 1995 cuando el Código Penal recogió las primeras penas por maltrato animal, y no fue hasta 2013 cuando se establece la normativa básica para la protección de los animales utilizados en experimentación, incluyendo la docencia. La legislación sobre las fiestas culturales ha quedado exenta de las normativas en nombre del bien cultural superior que se presupone en toda tradición. Del mismo modo que la Fundación Miró y el Reina Sofía demandaban autonomía moral para los artistas de vanguardia, la ley permite autonomía moral para las tradiciones populares. ¿Debemos ver la obra de Benito, pues, en el marco de otras prácticas culturales legitimadas por la aquiescencia indolente de una parte importante de la sociedad española que simplemente ha disfrutado con el asesinato animal como una de las bellas artes? ¿Es válido situar la obra de Benito junto a las corridas de toros, los toros enmaromados de Benavente, el toro de Coria, de la Vega, de San Juan, de Medinaceli, los *correbous* de Tarragona, Valencia y Castellón, la *rapa das bestas* de Sabucedo, la pava de Cazalilla, la cabra de Maganenses, los *espantes* de Fuentesauco, las decapitaciones de gansos de Carpio del Tajo, la fiesta del sacrificio de Ceuta y Melilla, la batalla de ratas de Puig, el *peropalo* de Villanueva de la Vera, el Rocío de Almonte, el apedreamiento de ardillas y gatos en Robledo de Chavela, en donde los animales sufren y mueren sin remisión entre el júbilo de los asistentes? ¿Cómo interpretaría el juez vitoriano que condenó al pintor Iñurrieta por faltar al valor fundamental de la paz y el amor en el arte estos actos de vandalismo popular patrocinados en nombre de la cultura por numerosos ayuntamientos? ¿Qué es lo que de específico tiene la práctica del arte contemporáneo en relación a otras prácticas culturales? ¿su firma? ¿el hecho de no pertenecer a una tradición sino de querer fundarla?

...

Efectivamente, aquí entramos en los entresijos de la censura, sobre cuáles son los límites que deben establecerse en nombre de la autonomía cultural. En 2007, el artista costarricense Guillermo Vargas “Habacuc” presentó la obra *Exposición n° 1* en la galería Códice de Managua; una instalación que, entre otras cosas, presentaba a un famélico perro callejero atado con una cuerda a una pared mientras en la pared contraria estaba escrito “Eres lo que lees” con comida de perro en forma de galletas. Enseguida se produjo una violenta

campaña viral en redes y medios en contra del artista por el maltrato del animal, sobre todo después de que corriera la noticia de su muerte en la cautividad de la galería. Sin embargo, el animal no murió, sino que fue alimentado durante las pocas horas que estuvo expuesto antes de que escapara. Para Habacuc, la pieza tomaba forma también en la “utilización de medios de comunicación masiva”⁶. Ante la avalancha de escarnios, el artista manifestó que lo verdaderamente insólito era que ninguno de los visitantes de la galería arrancara comida de la pared para alimentar al perro, ni hiciera gesto alguno para liberarlo: “Lo importante para mí era la hipocresía de la gente: un animal así se convierte en foco de atención cuando lo pongo en un lugar blanco donde la gente va a ver arte pero no cuando está en la calle muerto de hambre”⁷. ¿Puede esto ayudarnos a comprender la especificidad que el mundo del arte posee para saltarse las reglas de la moralidad imperante? El cubo blanco del arte contemporáneo se revela aquí como un límite singular, que condena al autor pero no al visitante. ¿De quién es culpa la inanición del perro? ¿Del artista o del espectador que sujeto a los procedimientos estéticos de observación reniega de su propia responsabilidad? ¿Por qué no violar la especificidad y autonomía del arte para ejercer un deber ético mediante un acto evidente de amor y justicia?

El mismo caso nos plantea la instalación *Helena* (2011) del artista danés de origen chileno, Marco Evaristti. La pieza consistía en diez batidoras enchufadas, con un pez dentro de cada una. Los visitantes eran libres de ponerlas en marcha, según indicaba una leyenda junto a la pieza. Durante su exposición en el Museo Trapholt de Copenhague, un visitante accionó una de las máquinas acabando con la vida del pez. El caso llegó a los tribunales, tras una denuncia presentada ante la policía por un grupo ecologista. El veredicto fue que los peces no fueron tratados con crueldad, ya que su muerte no fue resultado de un proceso lento. El pez en cuestión murió de forma “instantánea” y “humana”, dijo el magistrado. Uno de los testigos del caso fue un experto de la compañía de electrodomésticos Moulinex, que explicó que el animal probablemente murió en cuestión de un segundo, una vez que el mecanismo de la batidora entró en funcionamiento. Un veterinario argumentó también que el pez murió sin sufrimiento alguno. “Es cuestión de principios. Un artista tiene el derecho de crear una obra que desafía el concepto de lo que está bien y de lo que está mal”, afirmó ante el tribunal el director del museo, Peter Meyer. Evaristti declaró que “la idea original era colocar al público frente a un dilema: elegir entre la vida y la muerte”⁸. Nada se dijo en el tribunal sobre la responsabilidad del visitante que apretó el botón de la batidora.

En 2015, el performer y dramaturgo argentino Rodrigo García llevó a cabo la obra *Accidens. Matar para comer* en el Centro Dramático Nacional de Montpellier. La obra, estrenada en 2006 en Reus, había sido prohibida por la

6

https://web.archive.org/web/20080415054412/http://www.vueltaenu.co.cr/index.php?option=com_content&task=view&id=1467&Itemid=1

⁷ <http://esferapublica.org/nfblog/el-perro-de-habacuc/>

⁸ <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/17-7043-2011-05-15.html>

Generalitat y sacada de la programación del Teatre Lliure de Barcelona en 2007. En Turín, la policía también había impedido su representación. Durante la performance, el artista mataba a un bogavante para después comérselo. Tras la representación en Montpellier, un grupo de personas inició una petición pública de firmas para solicitar la cancelación del espectáculo, que logró 28.190 adhesiones. En ella, se dice, entre otras cosas: “Este espectáculo es aún más impactante ya que tiene una fuerte carga simbólica: aceptar esta representación es aceptar que la tortura y la muerte de un animal en escena puede ser hecho en público con el fin de entretener”⁹. La respuesta del artista fue contundente. En un comunicado titulado “Sois rematadamente tontos”, García manifestaba: “Condenar por internet no es una acción, la batalla acontece en el campo de batalla. Y vosotros queréis participar en la batalla sin despegar el culo del sofá de casa. Sois rematadamente tontos [...] El actor mata y cocina al bogavante tal y como se lo enseñó el chef del restaurante La Rula de la localidad de Lastres en Asturias, España. Y luego lo cocina a la plancha y se lo come [...] Recordad que mi performance *Accidens* lleva un subtítulo: *matar para comer*. A vosotros, los animales os llegan ya muertos y hasta cocinados a la mesa. Escucháis del disco de la vida sólo la cara A [...] Lleváis dentro a un dictador y no me dais pena”¹⁰.

Efectivamente, entramos en un territorio nuevo, el de la censura de masas vía internet. Miles de personas se indignan a partir de los comentarios de otros usuarios, sin haber podido reflexionar “en soledad” (como dice Rodrigo García) ni haber querido o podido comprobar la veracidad de los hechos (la necesaria distinción entre realidad factual –hechos- y realidad racional –interpretación- que tanto defendiera Hannah Arendt para mantener una esfera pública saludable). Uno de los casos más relevantes de las posibilidades que las redes sociales otorgan al juicio moral desde la distancia, y específicamente en relación al maltrato animal, tuvo lugar en Facebook en 2014, cuando un usuario colgó una foto del director de cine Steven Spielberg junto al cuerpo abatido de un triceratops, sacada durante el rodaje de la película *Jurassic Park* en 1993. La fotografía enseguida se hizo viral a partir de algunos comentarios que repudiaban al cineasta por haber matado al prehistórico animal¹¹. Pero sigamos con García. Por un lado, ciertamente el autor le quita la vida a un bogavante en el escenario; por el otro, se matan cientos de miles de bogavantes al día y a pocos se les ocurre denunciar: ¿qué es, por consiguiente, lo que se percibe de diferencial en el arte que no se aprecia en la vida cotidiana? La exposición.

La exposición: “A vosotros, los animales os llegan ya muertos y hasta cocinados a la mesa”. El arte tendría la facultad de presentar, en el cubo blanco, “lo que no sabemos que en realidad sabemos perfectamente” según la fórmula de los “unknown knowns” del filósofo Slavoj Žižek. El arte plantearía la

9

https://secure.avaaz.org/en/petition/Tribunal_Administratif_et_Centre_Dramatique_National_de_Montpellier_Interdisez_le_spectacle_de_Rodrigo_Garcia/?pv=21

¹⁰ <http://rodrigogarcia.es/accidens/accidens.html>

¹¹ <https://www.express.co.uk/entertainment/films/583866/steven-spielberg-dead-dinosaur-jay-branscomb>

paradoja de hacernos ver (y digo “ver” en su literalidad) la parte de las cosas tal y cómo son. Una de sus características, la más perturbadora en nuestra era de filtros y maquillajes, es la exposición de aquellos actos que no deseamos ver, pero que sabemos que existen. El problema del arte con el maltrato animal no es, por tanto, la muerte del animal, sino la exposición de la misma cuando ésta ha sido sustraída del régimen visual general y convertida en agradable anuncio de charcutería. El desprecio de la masa social hacia el maltrato animal en el arte no sólo se mueve por el rechazo cada vez mayor a la crueldad con otras especies, sino también, o quizás sobre todo, al rechazo cada vez mayor a que el cubo blanco –legitimado en las instituciones culturales– difunda la hipocresía social generalizada entre los espectadores. Si el arte (impulsado por la estética de la recepción y de la participación) ha tenido como objetivo la incorporación del espectador como co-productor de sentidos, hemos llegado al punto en el que los espectadores comienzan a percibir que, efectivamente, también ellos y ellas deben dar explicaciones sobre por qué no dieron de comer al perro de Habacuc, por qué accionaron la batidora con el pececillo dentro, o por qué comen bogavante en un restaurante después de ir al teatro.

Lo que nos lleva a una cuestión central: la obsolescencia del arte como paradigma activista, ya que sus códigos contribuyen a enajenar moralmente a artistas y espectadores. ¿Tiene derecho un artista a matar animales para explicarnos lo perversos que somos? Si una parte importante del arte contemporáneo se conduce a suprimir las fronteras entre arte y vida de manera que su práctica implique verdaderamente una “competencia pública”, que tenga efectos en las condiciones e imaginarios de la vida real, ¿por qué no deberíamos aplicar en el arte el mismo orden moral que en otros ámbitos? La exposición que una parte del arte promueve se dirime en un territorio todavía construido sobre la legalidad, a diferencia del asesinato “gratuito” de un animal a manos de un particular en el dominio invisible de la privacidad. Que un museo o una galería –arquetipos encomiables de investigación y saber, diría el juez– acojan la muerte de un animal en nombre del arte, levanta igual o mayor escándalo que la difusión de la atroz muerte de unos cerdos en una granja clandestina. Es, por consiguiente, la excepcionalidad legal del mundo del arte la que solivianta doblemente a aquellas personas con sensibilidad hacia los animales.

A mi juicio, el debate estético es apasionante pero no puede producirse aislado de las condiciones de vida social que el arte tiene la pretensión de transformar. Hoy, veo aberrantes las obras de Jordi Benito, pero creo que si las hubiera visto en directo en su día no me habría pronunciado tan negativamente como ahora. Me parece que las obras de Habacuc y de Evaristti son inteligentes en su acerada crítica a la responsabilidad de los espectadores de arte. Entiendo que se utilizaran animales como señuelo sensible mediante el que exponer la hipocresía social, pero también creo que se podía conseguir lo mismo sin ellos (véanse, por ejemplo, los experimentos de Stanley Milgram sobre la obediencia a la autoridad). Es cierto que ninguno de los dos artistas mató al animal, pero los animales estaban ahí porque precisamente corrían el peligro de morir y, por tanto, de cumplir parte del objetivo de las obras. Si nuestra relación con lo real

está siendo mediada por todo tipo de interfaces y filtros de colores, un cierto tipo de arte parece surgir como el último recurso para percibir la desnudez brutal de nuestro sistema exterminador, al precio de formar parte de la misma brutalidad del sistema. ¿Qué hacer? No lo sé. En esto, me veo como Hulk operando a una hormiga con sus manazas. Desde luego, no parece válido decir que no iré a ver esas obras, porque sería lo mismo que no querer ver las cosas como son: tampoco me guiaré por lo que digan los demás, por el peligro de caer en hipnosis colectivas. Tener que sopesar mis decisiones en función del nivel de “gratuidad” de las obras de arte emplazaría el problema en una relación de gustos y baremos estéticos que en nada ayudan a los animales en cuestión. Tampoco sé si la mejor solución es establecer la prohibición del uso de animales vivos en obras de arte. Si los artistas vulneran la prohibición, enfrentando las consecuencias de la misma forma que cualquier ciudadano, puede que entonces podamos hablar del arte sin que sea una “excepcionalidad”, y acaso podamos restituir una “verdadera” voluntad de conflicto y exposición en el arte, porque nos podrían contar –más allá de los relatos estéticos- sobre nuestras paradojas e hipocresías sin la paradoja y la hipocresía de ser ajenos a lo que, a todas luces, es una ignominia, que es la explotación del cuerpo animal. Pero eso supondría tener que legislar –una vez más- sobre un dominio personal y social que favorece espacios de libertad.

Creo que prefiero la libertad de los animales a la libertad de los artistas para gestionar la vida de los animales. Ello me lleva también a preferir un arte cuyo objetivo –en el caso que nos ocupa- sea ser eficaz y de competencia pública en la consecución de una vida animal digna, en vez de un arte que desee ser libre de toda restricción. Prefiero que el arte asuma las realidades jurisprudentes – acaso fundando y forzando nuevas sobre las que seguir actuando en beneficio de una solución del conflicto-, en vez de dedicarse a defender su autonomía de la llegada de la jurisprudencia, ya que, a la postre, el arte puede convertirse (si no lo ha hecho ya) en aquella fortaleza fabulada por Dino Buzzati en *El desierto de los tártaros*, en la que se espera siempre la invasión que nunca llega, porque simplemente todo el mundo ya ha obviado la utilidad del castillo. La competencia pública que una parte importante del arte se debería demandar tiene que ver con la posibilidad de acabar con las trampas al solitario generadas mediante la apelación a la moral o a la ética del artista como “artista”, para poner toda la atención sobre las condiciones de vida reales de los objetos y sujetos (animales) que decide explorar y con los que desea actuar, en la persecución de una emancipación de aquello con lo que se implica en detrimento de una emancipación meramente estética. El precio a pagar –ya digo- sería costoso estéticamente (la autonomía), pero, al menos, los animales –que en esto, como sujetos políticos no tienen voto aunque sí voz-, podrían ver restituida algo de su dignidad, lejos de las plazas de toros, los circos y los cubos blancos, lo que enriquecería nuestra vida política y cultural de base; lo que restituiría nuestra propia dignidad colectiva por encima de nuestra excepcionalidad creativa.