

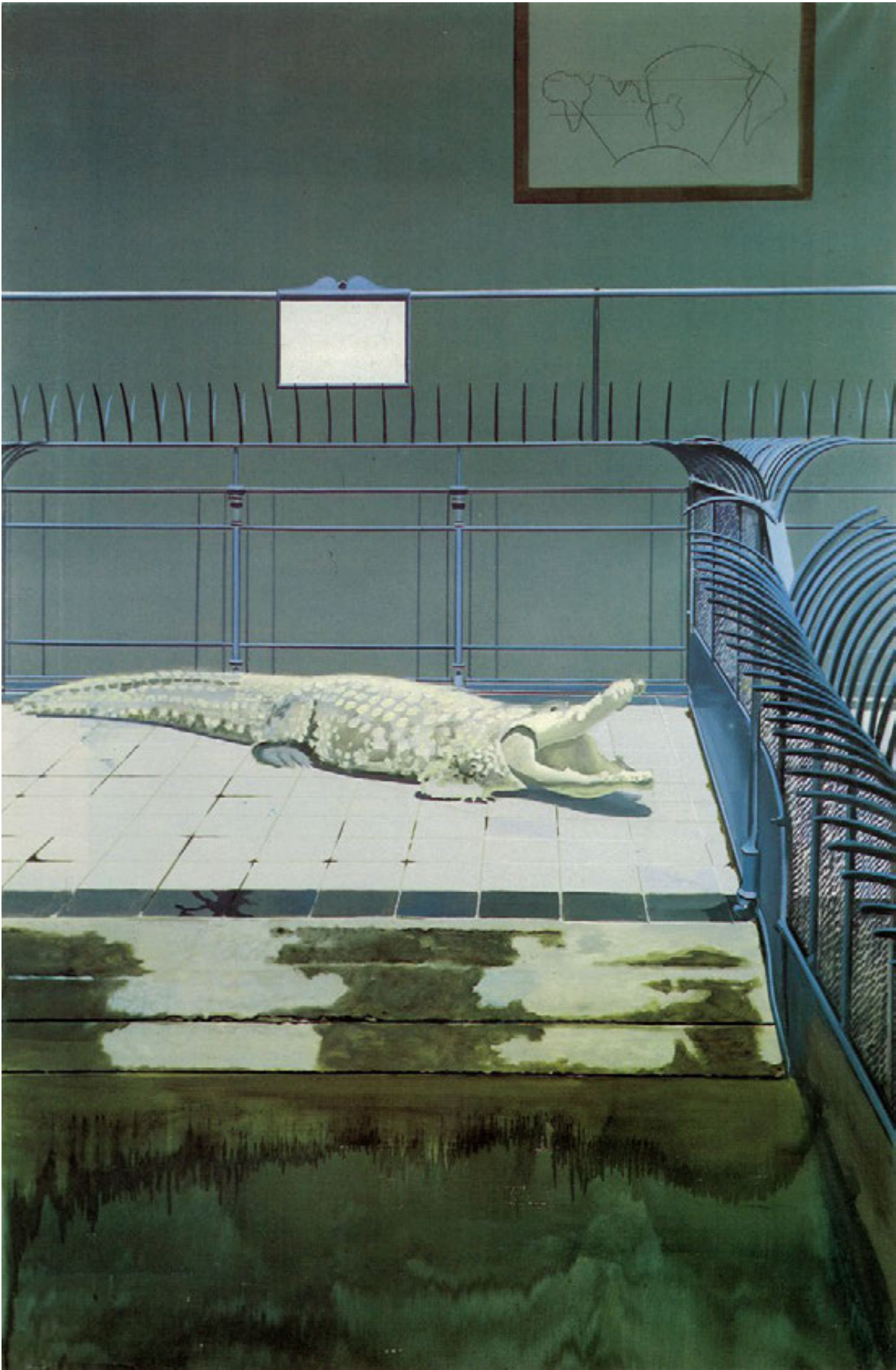
Me refiero especialmente al instinto que me ha alejado de la gente y me ha conducido hacia un sentimiento por la animalidad, por "las puras bestias". Los seres sin piedad, en particular los hombres, nunca han interesado a mis verdaderos sentimientos. Pero los animales, con su virginal sentido de la vida, han despertado todo lo bueno que hay en mí.
 Franz Marc

Sobran ejemplos de presencia animal en el arte contemporáneo. Liebres muertas y coyotes de galería a cargo de Joseph Beuys. Espectaculares arreglos florales con forma de perrito faldero u osos de madera policromada repreniendo a policías —obra del ubicuo Koons. En el ámbito local y mucho más recientemente podemos apuntar a Guillermo Lorca con su impactante y decimonónica fauna de aves y perros de presa; animales que representan a toda una generación de jóvenes, y no tanto también, que repusieron el tema animalístico en el arte y particularmente en la pintura. Porque este texto va de eso: pintura y animales.

A título personal lo confieso: yo también pinté animales. No creo que haya dejado de hacerlo tampoco. Tuve varias razones para hacerlo y creo que repasarlas puede ser un buen anticipo de algunas ideas que quiero desarrollar a lo largo de estos párrafos. La primera razón de mi animalismo pictórico se basó en un hecho obvio, pero que nuestra cultura se encarga de silenciar: somos animales también. Al poner los ojos y pinceles en las bestias me parece que podía señalar la influencia que la civilización ejerce sobre nuestros instintos. La idea está lejos de ser nueva y Sigmund Freud la explotó a su gusto en *El malestar en la cultura* (1930). Seguimos siendo bestias civilizadas y nuestros animales domésticos están ahí para recordárnoslo. ¿Qué es una tienda de mascotas sino una forma, casi absurda, de tratar como humanos a gatos o perros? Perros con chalecos o joyas, juguetes de diseño, collares vistosos o pañoletas, alimentación ultra

balanceada ilustran un cambio cultural completo, uno en el que la reproducción de los modelos de clase alcanza unos niveles asombrosos. Los animales pueden estar de moda y pueden ilustrar o completar tu status. Los animales convertidos también en consumidores. Eso me interesó y me sigue interesando.

Pero en otra época los animales eran el festín después de la caza, y podían inspirar suntuosos bodegones holandeses. Hoy solo mediante la ironía podríamos valernos de los animales muertos como en su momento lo hizo Caty Purdy (Santiago, 1972). La artista, hoy estrella del firmamento indie, convirtió gatos y aves en objetos de diseño. Los cuerpos de sus animales disecados evidenciaban la presencia silenciosa de la muerte animal como sustento humano: zapatos, carteras, tapices. Una forma de exterminio socialmente validada y que artistas como Sue Coe (Tammworth, 1951) se han dedicado a atacar con un lenguaje que renueva la vocación de la Nueva Objetividad alemana. En un horizonte muy distinto, los pintores holandeses del barroco incorporaron animales muertos como un tributo cromático y proteico. Ahí están para probarlo las obras de Willem Van Aelst, Jan Fyt, o Jan Weenix, quienes convirtieron los cadáveres de animales, muertos tras la caza, en una suntuosa y rica exhibición pictórica: víctimas convertidas en festín y trofeo. Los ejemplares podían protagonizar escenas de lucha que anticipaban las teorías darwinianas, mostrando el triunfo cruel de un depredador sobre su presa. Edwin Landseer (Londres, 1802) y



Gilles Aillaud,
Cocodrilos y rejas, óleo
sobre tela (1969)

antes de él Frans Snyders (Amberes, 1579) hicieron de este un tema predilecto, luciendo sus dotes pictóricas y narrativas en la descripción de unos combates que parecían validar—como pertenecientes al orden natural— la crueldad que desde los imperios coloniales se imponía a la población bajo su dominio. Una visión de la vida animal que hoy aparece contrariada por la ciencia: Mark Bekoff y Jessica Pierce resumen, en *Justicia Salvaje*, la concepción contemporánea de las relaciones sociales—y la moral incluso— al interior del reino animal. Valiéndose de un vasto cuerpo de evidencia, los autores, biólogo y filósofa respectivamente, presentan un panorama infinitamente más rico y complejo que aquel sintetizado en el slogan de “la lucha de las especies”. Son muchos los ejemplos de colaboración y hasta de compasión que los autores describen como centro de investigaciones científicas serias. Y tiernamente ejemplificadas.

ANIMALES NARRATIVOS: CRUELES O SENTIMENTALES

Los animales sirvieron como protagonistas simpáticos para relatos que lo mismo aleccionaban que divertían, figurantes de fábulas sabrosas venidas de la Antigüedad, para educar a las familias nobles o burguesas y adelantar hasta en trescientos años el reinado del zoo antropomorfo de Disney. Vaya de ejemplo la notable y curiosa también *Fábula del león y el ratón* pintada por Frans Snyders. Un león de cuerpo atlético y rostro más que dudoso aparece librado de su trampa por la ayuda de un roedor que apenas se adivina entre las sombras. Esa clase de pintura la practicó en la Inglaterra victoriana el prodigioso Edwin Landseer, a quien muchos consideran el más importante pintor de animales del siglo XIX. Es interesante observar cómo su obra abordó dos polos en la percepción de los animales. Por un lado, fue un maestro de la viñeta sentimental protagonizada por perros, y hasta creó un subgénero en ellas: el del can rescatista. Landseer adelantó a Lassie¹ o al perro Rex. *Saved* debe ser con seguridad uno de sus *hits* en el rubro. Fechada en 1856, la pintura presenta a un perro de la raza Terranova acunando a una niña recién salvada de las aguas marinas, de ahí el título. La niña yace inconsciente y la actitud de ambos personajes recuerda la *Pietà* de Miguel Ángel. Aquí el perro, que mira hacia lo alto con una expresión que se

antoja beatífica y cansada tras el esfuerzo, encarna la pureza animal que años más tarde cautivaría al bueno de Franz Marc (Múnich, 1880).

Sin embargo, a la bestia samaritana se opone la imagen brutal de la criatura salvaje. Como si solo el cautiverio diera garantía de nobleza y, por el contrario, el estado salvaje fuese sinónimo de salvajismo y barbarie, un argumento que calzaba muy bien con la mentalidad colonialista. El sentimentalismo da paso entonces al horror. *El hombre propone, Dios dispone*, de 1864, es la pieza clave en este giro copernicano del pintor británico. Basado en un hecho trágico, la desaparición en el ártico de la expedición de Sir John Franklin (1845), la pintura de Landseer aparece como una respuesta ante el horroroso descubrimiento—en el año 1857— de los restos de la tripulación. La evidencia hacía pensar que, tal como había ocurrido en *La balsa de la Medusa*, los tripulantes habían practicado el canibalismo entre ellos. La obra de Landseer muestra los restos de la embarcación junto a un telescopio, un chaleco marinero y una vela enrollada en torno a un mástil. Como describen Rosenblum y Janson, el pintor recrea el momento en que dos osos polares “maltratan estos patéticos vestigios de la ambiciosa intromisión del hombre en la tierra de nadie de la naturaleza, representada aquí por un panorama innavegable e inhabitable de montañas glaciares que podrían igualmente pertenecer a otro planeta” (328).

Hay en esos osos del pintor victoriano la misma ferocidad imaginaria y espectacular que nutre el trabajo de Walton Ford (Larchmont, New York, 1960). Como en la obra de Ford, Landseer no intenta describir un comportamiento científicamente verificable. Lo suyo está más cerca de la fábula que de la zoología. Los animales aparecen entonces para poner en escena conflictos que van mucho más allá de los confines del mundo natural y sirven para proponer una lectura, desencantada quizás, de la empresa colonial británica.

Walton Ford trabaja en una línea similar. Su empresa artística se sitúa en la misma senda de Landseer pero con una técnica incluso anterior a la del británico. El empeño plástico de Ford está puesto en recrear y superar, finalmente, los procedimientos de los pintores naturalistas. El suyo es un lenguaje pre-moderno y por lo mismo muy lejano al de un pintor como Franz Marc o el propio Oskar Kokoschka (Pöchlarn, 1886), quien también pintó animales. De una forma u otra estos pintores intentaban conciliar una búsqueda artística

1. *Lassie* se publicó como novela en 1943, y en 1954 se convirtió en una serie de televisión muy popular. La ficción narra las aventuras de una perra *collie* de nombre Lassie, fiel y prodigiosamente inteligente, quien no dudaba en poner su vida en riesgo para proteger a sus amos.



Edwin Landseer,
Saved, óleo sobre
tela (1856)

más o menos personal y libertaria; así puede entenderse el expresionismo, con la presencia de unos seres que en cierta manera encarnaban la distancia que estos artistas experimentaban respecto de la humanidad. La libertad de la que supuestamente gozan los animales se aparecía a los ojos del expresionista promedio con la misma aura de los pueblos primitivos. En la misma carta que abre este ensayo, Marc señalaba:

Muy pronto descubrí que los seres humanos son “feos”: los animales me parecían más hermosos, más puros. Pero descubrí también en ellos mucho de desagradable y de carente de sentimientos, e instintivamente, por una necesidad interior, mi obra se hizo más esquemática o más abstracta. (Chipp 200)

Ford aparece muy alejado de esas preocupaciones doblemente puristas. Sus pinturas aparecen conectadas plástica y narrativamente con crónicas y relatos antiguos. Si lo seguimos en sus planteamientos, su preocupación estriba en la relación que históricamente hemos tenido con los animales, una relación que habla tanto de las bestias, como de nuestra propia cultura: de sus principios, sus miedos, sus fantasías. Lejos de

proyectar el yo del artista o su decepción frente a la realidad—como en el caso de Marc— la pintura de Ford se ancla en un tiempo y en un lenguaje que, en rigor, no le pertenecen. Suya es la capacidad de convertir ese mundo lejano en un espectáculo épico o agónico. El bestiario de Ford está lejos de la calma de una estampa científica. Sus imágenes siempre colosales en ambición y tamaño son un teatro de la crueldad humana, protagonizada por todas las especies del reino animal. La serie *Perfect in my memory* puede ofrecer una síntesis de sus ambiciones. Construida, como muchas de las obras del autor, a partir de un relato antiguo (en este caso un recuerdo infantil de John James Audubon) el conjunto lo componen monos que persiguen, capturan, o matan aves exóticas, tal como aquel mono que eliminó a Mignonne, el amado Periquito del niño Audubon. Los simios de la serie pertenecen a distintas especies y cada uno tiene su propio escenario y estilo criminal. El pene erecto es el factor común de la serie. En el que quizás sea el ejemplo más dramático del conjunto, un simio sentado (sus piernas abiertas, sus ojos cerrados) eyacula al mismo tiempo que de la cabeza decapitada de su víctima mana un río de sangre. Una imagen que puede ser todo menos



Walton Ford, *Perfect in my Memory: Unnatural Composure*, acuarela, gouache, lápiz, y tinta sobre papel (2011)



Luis Fernando Benedit, *Boleadoras (2)*, instalación (1991)

tierna y edificante, y conjuga con precisión lineal y cromática los polos de la reflexión freudiana: eros y thanatos. O la definición del erotismo de Bataille: “El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”. En la ejecución de la imagen el artista ha optado, como en toda su obra por lo demás, por ese lenguaje de lámina científica en el que todas las piezas recrean con minucia obsesiva un oficio de otro tiempo, uno que concentra las bondades del dibujo y la pintura. Las de Ford son siempre líneas que pintan.

EL ANIMAL EN LAS PAMPAS

Su obra puede ser comparable con la del argentino Luis Fernando Benedit (Buenos Aires, 1937). Ambos se valen de la acuarela y de una escala inusual, ambos recrean textos e imágenes salidas no del mundo del arte sino de las crónicas y apuntes de los artistas viajeros o de las expediciones científicas. Se nutre de ese arte de anticuario que hoy comienza a ser revalorado en el contexto de una revisión total de los siglos XVIII y XIX. Benedit, asociado por años al grupo CAYC², mantuvo siempre un pie en la pintura y el dibujo. Arquitecto de profesión, pintor de oficio

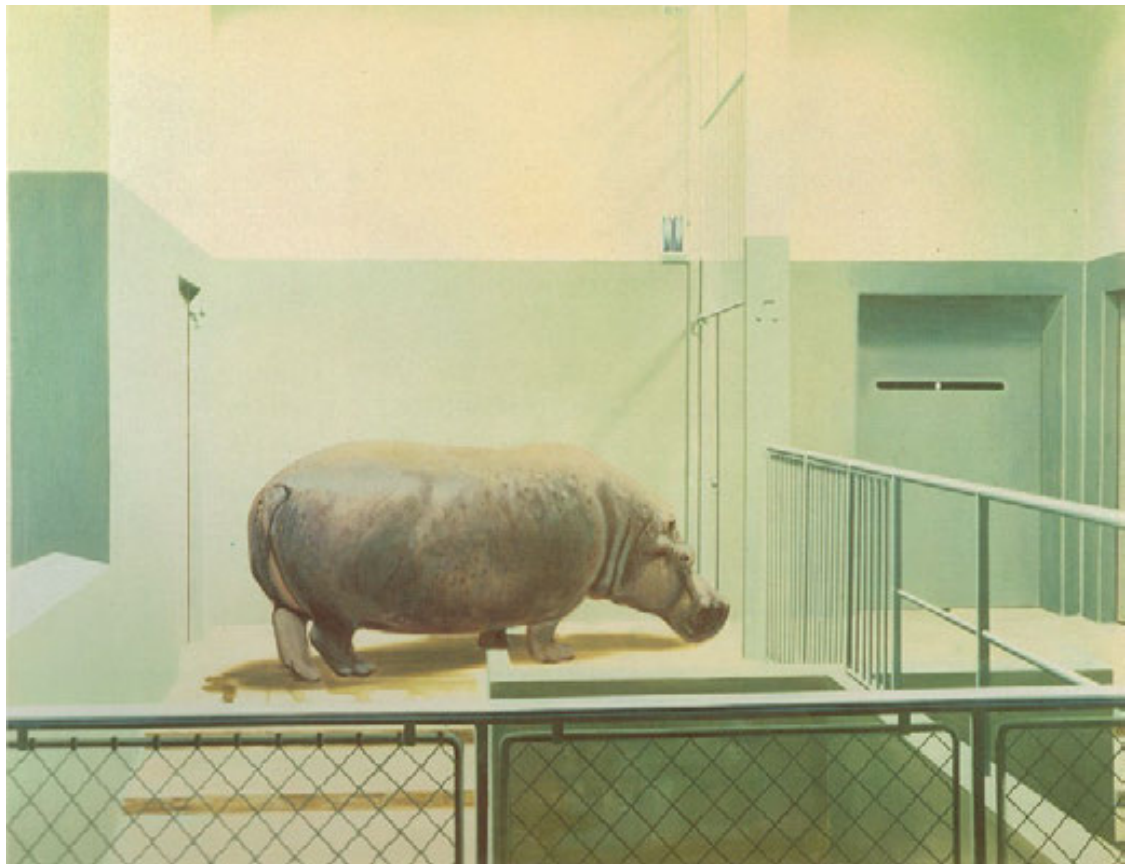
y dibujante preciso y virtuoso, Benedit cuadró su interés por la ciencia y por la historia en una obra que se valió del dibujo para diseñar modelos que pudieran contener y explicar sus propuestas. En las décadas del ‘60 y del ‘70, desarrolló múltiples hábitats para las especies más diversas: animales y vegetales. Más adelante este interés artístico y científico pareció condensarse en un importante núcleo de su producción, como señaló Laura Batkis en el catálogo de la muestra retrospectiva de Benedit:

su punto de partida son los registros iconográficos de navegantes, pintores y científicos, que incursionaron en América del Sur en los siglos XVIII y XIX. Por ejemplo las acuarelas de José del Pozo en la expedición Malaspina (1789) o los dibujos de Fitz Roy o Charles Darwin durante el viaje del Beagle (1831-1836). (Batkis 171)

En la obra de Benedit no son pocas las imágenes de animales. Perros y caballos aparecen reiteradamente en sus dibujos, pinturas, esculturas y acuarelas. La presencia de estos mamíferos no solo manifiesta el gusto de Benedit por los animales, sino su profundo apego a la cultura rural. Las largas estadias en el campo argentino,

2. CAYC (Centro de Arte y Comunicación) formado a fines de 1968 por el crítico de arte curador y empresario Jorge Glusberg (Buenos Aires 1932-2012). El grupo preconizaba la idea de un “arte de sistemas” ligado a la ciencia y las investigaciones de carácter semiótico dominantes en aquel período. Para 1971 contaba con la participación de los siguientes artistas: Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge Glusberg Jorge González Mir, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala. En 1977 ganaron la Bienal de Sao Paulo.

Gilles Aillaud,
Hipopótamo y rejas,
 óleo sobre tela (1970)



dieron a Benedit un apego profundo por las costumbres gauchas; eso explica su fascinación por la obra de Florencio Molina Campos, el artista que a través de sus estampas caricaturescas representó el mundo perdido de la antigua gauchesca, acudiendo para ello solo al archivo de sus recuerdos. Jorge Glusberg señalaba hace ya veinte años, en el catálogo ya citado:

Sus acuarelas y dibujos a lápiz recrean entonces, por medio de un estilo contemporáneo y propio de él, que a la vez busca y halla equivalencias paradigmáticas y sutiles con el de Molina Campos, la saga picaresca de este artista, cuyas témperas destinadas a los almanaques de la empresa textil Alpargatas (1932-1947), hicieron de ellos la versión siglo XX de los álbumes de litografías del XIX. Eso sí con un abrumador éxito de público, urbano y rural (se calcula una tirada de 18 millones de láminas en Argentina y Uruguay), y abrumador desdén de la crítica. Fue Benedit quien organizó una exposición de esas témperas en el Museo Nacional de Bellas Artes. A este rescate, seguirá el suyo, el de sus acuarelas y dibujos a lápiz de 1989-91. (35)

Es en Molina Campos donde Benedit encontró el modelo perfecto para sus recreaciones de un mundo que se ofrece a ojos del espectador como espacio mítico y humorístico; sus estampas sintetizan la relación casi simbiótica entre el gaucho y su caballo. Ambos cobran igual protagonismo y de sus cabezas depende la mayor cantidad de juegos expresivos y formales. Como en muchas de las obras de Benedit las variaciones se vuelven clave; una misma imagen puede ser reinterpretada de manera múltiple insistiendo sobre aspectos gráficos y cromáticos, tributando su deuda con el modernismo de artistas como Matisse o Picasso. A diferencia de Ford, lo sustantivo en las variaciones de Benedit pasa por lo formal y no por lo narrativo, pese a que su obra siempre cuenta algo. ¿Qué? La vieja pugna pregonada por Sarmiento entre civilización y barbarie, y cómo el costo de salir de esta última es paradójicamente una fuerte dosis de crueldad. El esfuerzo civilizatorio es presentado como un organizado ejercicio de violencia: ahí están los cuchillos o los timbres para marcar a fuego el ganado, ambos elementos estudiados e incorporados a la obra del artista.

DE LA FANTASÍA A LA CELDA

Interesante es oponer la espectacularidad de Ford o la singularidad de Bénédict con la pintura del francés Gilles Aillaud (1928-2005). En la obra de este artista los animales son protagonistas, pero los suyos están lejos de la ficción. Habitan, por el contrario, un muy real y riguroso —patético también— mundo de jaulas y vivarios. Animales de zoológico que parecen rechazar la fantasía exuberante de Ford. Las bestias del francés parecen haberse convertido en burócratas de una industria del entretenimiento que quiere aproximar a las familias ciudadanas con el universo salvaje. Son animales casi siempre en reposo. Viven, o padecen quizás, una tranquilidad que poco tiene que ver con las vidas de sus ancestros salvajes. Ver animales, aunque sea en cautiverio, puede sustituir o complementar la experiencia televisada, esa que el documentalismo natural prodiga en la pantalla de *Nat Geo*, pero como señaló Michel Sager en 1971:

Decir que los animales de Gilles Aillaud están encarcelados proyecta sobre el cuadro una iluminación patética que lo deforma. Sin embargo los barrotes están ahí, las rejas, los cristales, que separan al cocodrilo, al mono, a la serpiente, del espectador que se detiene en el jardín zoológico fascinado a mirarlos. El espacio cerrado, limitado y acotado, que está acondicionado para que los animales coman en él, duerman en él, jueguen, corran y se apareen en él, dosifica su confort (es decir la imitación de las condiciones naturales) y su alienación de manera proporcional, hace posible la vida a la vez que la niega transformándola en espectáculo. (VVAA 1991 11)

En esta lectura, los zoológicos serían una extensión más de la sociedad descrita por Guy Debord en su libro manifiesto. *Elefante con arco* (1971) puede ser un buen resumen de la investigación del artista. La obra presenta a un paquidermo alimentándose de forraje. El animal parece perdido en un rincón de su enorme, higiénico y seguro espacio en el zoológico. La arquitectura del recinto, descrita sucintamente por el título, tiene arcos, puertas, y púas que lo mismo decoran que protegen. Los reflejos tras el cristal parecen duplicar la parte superior de su cabeza. La luz es fría y el elefante, con su colmillo roto, parece una bestia disecada en un museo de provincias. Todo luce artificial, como el foco que en la parte superior ilumina con su dura luz amarillenta un rincón del recinto. Entendida así, la pintura de Aillaud puede ilustrar nuestras propias condiciones de encierro. Los espacios de sus animales de zoológico pueden ser una proyección de los metros cuadrados reducidos que muchos ocupan en las ciudades contemporáneas y más lejos aún de las condiciones normadas y reguladas que imponen el trabajo fabril o funcionario. Un mundo oscuro tal vez, pero rigurosamente real. Para hacerlo Aillaud no eligió personas, prefirió animales ●

CÉSAR GABLER SANTELICES

(Santiago de Chile, 1970) es licenciado en Arte mención Pintura (Universidad Católica de Chile) y magíster en Artes Visuales (Universidad de Chile). Es profesor de Dibujo, Pintura e Historia del Arte en el Colegio Monte Tabor y Nazaret, y en las universidades Finis Terrae y Católica de Chile. Escribe regularmente en la revista cultural *La Panera*, y durante el año 2015 fue conductor del programa *¿Los artistas no saben hablar?* (ARTV). Es autor del libro de artista *La catedral del mañana* (Ferores Editores 2015), y se encuentra desarrollando una investigación sobre dibujo contemporáneo en Chile, financiada por la Universidad Finis Terrae. Entre sus muestras recientes figuran *Historia Mutante* (2016), *Bilis negra* (2016), *La última ópera rock* (2015), *Jotes de la memoria* (2014), y *La catedral del mañana* (2013).

BIBLIOGRAFÍA

BATKIS, L. (1996). "Pistas para un rastreador. Del paradigma científico al paradigma histórico en la obra de Luis Fernando Bénédict". En VVAA. (1996) *Luis F. Bénédict en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

BEKOFF, M. y PIERCE, J. (2010). *Justicia salvaje, la vida moral de los animales*. Madrid: Turner Noema.

GLUSBERG, J. (1996) "Luis Bénédict: las memorias del olvido". En

VVAA. (1996). *Luis F. Bénédict en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

CHIPP, H.B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal.

FORD, W. (2015). *Pancho Tantra*. Colonia: Taschen.

ROSENBLUMN, R. y JANSON, H.W.E. (1992). *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.

SCHNEIDER, N. (1992). *Naturaleza muerta*. Colonia: Taschen.

VVAA. (1996) *Luis F. Bénédict en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

VVAA. (1991) *Gilles Aillaud*. Milan: Ediciones del Museo de Arte Reina Sofía.