

Esos animales que se deslizan bajo la piel de los humanos (a propósito de una obra de Pilar Albarracín)

Al entrar en la primera sala de la exposición *Fabulations*, que el Centre d'art le LAIT (Laboratoire Artistique International du Tarn) dedica a las obras recientes de Pilar Albarracín, el espectador, al que imagino tan sorprendido como yo mismo lo estuve, descubre, en semipenumbra, una instalación. En el centro, encima de un cúmulo vagamente piramidal formado por varios miles de libros, un asno sentado domina la estancia. Si la presencia de este asno parece, a primera vista, poco adecuada a los usos de un lugar destinado a la exposición de obras contemporáneas, es porque se trata de un asno «auténtico», es decir, más exactamente, de un asno disecado, arreglado y dispuesto escénicamente de manera que se muestra *físicamente*, sujetando entre sus patas delanteras un libro con cubierta roja. La obra, por lo demás, parece atraer toda su atención. Pero, por desconcertante que pueda ser en un primer momento, la obra lleva a considerar tres cuestiones esenciales. La primera es general, y se refiere a la *fisicalidad animal* en el arte reciente. La segunda, que deriva directamente de la anterior, se refiere al recurso a la taxidermia y a sus objetos por parte de los artistas contemporáneos. Finalmente, la tercera atañe a los complejos valores simbólicos de la *asinidad*, en la tradición occidental, tanto en la historia del arte como en la de las ideas. Desde hace unos cincuenta años, la utilización de especies animales en todo tipo de producciones evoca la omnipresencia del objeto en las tradiciones duchampniana, surrealista, dadaísta y del movimiento Fluxus, cuyo origen se encuentra en la voluntad compartida de redefinir los vínculos concretos que unen el arte y la vida. Si exceptuamos el caso singular de una construcción de Joan Miró de 1936, titulada *Objeto*, en cuya parte superior un loro disecado descansa en una percha, es en las *Combines* de Robert Rauschenberg donde encontramos recurrentemente, entre 1955 y 1959, diversos especímenes disecados, como el faisán de *Satellite*, el gallo de *Odalisk*, el águila de cabeza blanca de *Canyon* y la famosa cabra de angora de *Monogram*, estrechamente ceñida con un neumático. Los *Objets de magie à la noix* [Objetos de magia de chicha y nabo] de Daniel Spoerri, concebidos entre 1966 y 1967, representan la introducción de constituyentes materiales en los restos imputrescibles de animales: cráneos, cuernos y otros elementos óseos provenientes de esqueletos de bóvidos. Posteriormente, las obras

del artista se pueblan con un perro, una cabeza de león marino, la piel de un gato completamente seca, roedores y pájaros disecados, descubiertos al azar o adquiridos en un establecimiento especializado.² De igual modo, en 1967, Jannis Kounellis coloca un loro vivo sobre una percha, unida a una pequeña plancha rectangular de acero esmaltado mediante un dispositivo que confiere al pájaro el carácter de una presencia efectiva capaz, sin embargo, de «crear imagen».³ La introducción de una fisicalidad animal en el arte reciente aparece cargada de una fuerte iconicidad, que modifica las fronteras establecidas habitualmente entre las cosas del mundo y su representación, o bien, para decirlo en términos semióticos, entre los signos indiciales y los signos icónicos. En 1971-1972, Annette Messager viste varias decenas de gorriones disecados, que alinea en el interior de vitrinas. Estas sorprendentes creaciones, tituladas *Les pensionnaires* [Los huéspedes], consisten en la metamorfosis de auténticos despojos en objetos de representación que, al modificarse, se humanizan. Un gran número de creaciones contemporáneas manifiestan similares transformaciones, que afectan en diversos grados el cuerpo del animal. Por citar sólo un ejemplo, *The Delirium of Alfred Russel Wallace* [El delirio de Alfred Russel Wallace] (1994), del artista estadounidense Mark Dion, da literalmente la palabra a un zorro disecado, ataviado con gafas, tumbado en una hamaca suspendida sobre un batiburrillo de objetos que recuerdan un campamento improvisado. El patético animal desempeña el papel del explorador y naturalista británico, libremente representado en un simulacro de jungla, sufriendo una crisis aguda de malaria. El asno lector de Pilar Albarracín, pese a que precisa otros marcos de referencia, muestra el mismo «tratamiento» antropomórfico del animal. Aunque semejante transformación tiene un carácter reversible, sería también justo reconocer en ella la animalización de una situación humana, de la que lo mínimo que podríamos decir es que es ajena a la pasada realidad viviente del équido. También el asno humanizado de la artista española aparece como *infiltrado* por la imagen, por el mundo de las imágenes, un mundo que el animal contamina a su vez, de acuerdo con un mimetismo de doble sentido. Al no tratarse ya únicamente de representaciones icónicas, sino de construcciones simbólicas, este proceso recuerda manifiestamente el mecanismo característico de la fábula, en la cual el animal convertido en un arquetipo adopta sus rasgos no tanto de la fauna de campiñas y regiones lejanas como de una historia cultural cargada de costumbres, deberes, prescripciones y otras reglas de conducta. En los *fabliaux* de la Edad Media, en las fábulas de La Fontaine y de Florian, se perpetúa y renueva un mundo de sabiduría antigua heredada

de los fabularios de Asia y de Europa (los de Esopo, Fedro y tantos otros), donde los animales hablan, piensan y actúan a la manera de los seres humanos, a fin de que éstos puedan reconocerse en el espejo oblicuo que bestias con pelo, lana y pluma les van tendiendo. Volveremos a ello.

Aunque el uso de especies disecadas manifiesta prácticas y posturas características de la posmodernidad, su interpretación sobrepasaría estos límites. Además del bestiario de las fábulas, determinadas figuras de la animalidad en el arte ponen al día filiaciones históricas que atestiguan procesos muy diferentes. En efecto, las creaciones recientes –las de Pilar Albarracín de un modo especial– muestran retrospectivamente que la *transformación en obra* de los animales disecados aparecía ya en las primeras etapas de la taxidermia. Éstas datan del siglo xvii, de la época en que coleccionistas eruditos y adinerados exponen sus especímenes en gabinetes de curiosidades, de los cuales nacerán los primeros museos de historia natural. En la segunda mitad del siglo xviii, las técnicas de curtido y montaje elaboradas por apotecarios y anatomistas se revelaron suficientemente estables y fiables a más o menos largo plazo. Desde el origen, los especímenes tratados y conservados mediante taxidermia no sólo consisten en objetos de estudio, sino que aparecen estructuralmente como *artefactos de exposición*.⁴ Además, aunque durante cerca de tres siglos no se consideran obras de arte de pleno derecho, se les reconoce cierta dimensión artística, tanto conceptualmente como desde el punto de vista perceptivo. Significativamente, a pesar de la hegemonía científica, algunos artistas, como el grabador Étienne Fiquet, participan, por iniciativa de Buffon, en la preparación de ciertos especímenes. A comienzos del siglo xix, Hénon y Marie-Jacques-Philippe Mouton-Fontenille no dudan en comparar «al artista que monta un pájaro con el pintor que hace un retrato».⁵ Sin duda, el interés que muestran los artistas contemporáneos por la taxidermia no se corresponde con ese ilusionismo al servicio del naturalismo científico, pero siguen sacando partido de esa particular forma de *realismo personificado*, que encierra un segundo plano de historia, significados y prácticas. Así, por ejemplo, la introducción «física» de la animalidad en el arte sustenta el trabajo de deconstrucción llevado a cabo por determinados artistas que, como Mark Dion, remedan, para apartarse de ellos, los protocolos de exposición posteriores a la invención de los gabinetes y los museos, a fin de poner al día las bases ideológicas a las que se acomodan implícitamente. En los *Misfits* [Inadaptados] del artista alemán Thomas Grünfeld, el animal híbrido se disputa las fronteras que separan el monstruo de la maravilla, asociando los vestigios de un imaginario medieval al mundo de los injertos entre especies

y otras mutaciones genéticas. Dichas metamorfosis son a menudo sorprendentes porque se apoyan en la eficacia *prodigiosa* de un cuerpo muerto, capaz de remedar la vida y, al mismo tiempo, formar imágenes.

La condición del asno lector de Pilar Albarracín es claramente (y deliberadamente) más ambigua. En su escenificación se utilizan libremente ciertos principios característicos de los «cuadros simples» y «compuestos», de acuerdo con la terminología que emplea Mouton-Fontenille para calificar los montajes naturalizados, concebidos a la manera de *escenas*.⁶ Entre finales del siglo ^{xix} y comienzos del ^{xx}, éstas encuentran una nueva forma en los dioramas, gracias a los cuales algunos museos tratan de hacer coincidir la imagen reconstruida del animal con su entorno, reproducido sobre un fondo de fresco paisajístico. Pero, así como el naturalista recurre a lo que cree conocer de la vida de las bestias, Pilar Albarracín se vincula a un fondo cultural con frecuencia contradictorio en el que, en los relatos bíblicos, los mitos, las fábulas, los grabados medievales, la literatura del Renacimiento, la filosofía de Giordano Bruno, los *Caprichos* de Goya, etc., la asinidad y sus cambiantes valores instruyen sobre el porqué de los seres humanos. Esto se debe a que la construcción icónica y simbólica que exhibe un asno lector le confiere la naturaleza heráldica de una *figura*.⁷ Este aspecto, por otra parte, se refuerza con el dispositivo luminoso, que teatraliza el animal antropomorfo, al proyectar a modo de sombra chinesca su perfil desmesuradamente amplificado.

Los libros supernumerarios sobre los cuales el asno está encaramado incorporan a esta intrusión una realidad repleta de imágenes y saberes a los que no sabemos fijar un límite. Estas obras apiladas, prematuramente desgastadas, amarillentas y dobladas, pero sobre todo casi olvidadas al tornarse ilegibles la inmensa mayoría de ellas, no conocerán el destino de la menor de las fábulas de Esopo o de La Fontaine. Su publicación no es desde luego muy antigua, pero ya están afectadas de obsolescencia, el tipo de actualidad cuyo éxito y relativa pertinencia forman parte definitivamente del pasado. Ya casi sólo interesan en los mercadillos, donde algunos comerciantes las compran al peso. ¿Qué podemos hacer actualmente la mayoría de nosotros con las memorias de algún oscuro ministro que nos habla de un gobierno de la Tercera República? ¿Qué hacer con las confidencias de un general retirado, antaño reconvertido en filántropo? ¿Qué hacer con la estrategia comercial de un publicista «revolucionario» y olvidado? ¿Y cómo seguir los descubrimientos de un hombre de paja, especializado en regímenes alimentarios; o los de un presentador de televisión que ha introducido la astrología en las terapias de pareja? Etcétera,

etcétera. Eso es tanto como decir que ese asno tan ocupado parece estar perdiendo el tiempo. Encaramado en lo alto de un cúmulo de semisaberes, imposturas e informaciones anticuadas, por desgracia ha reemplazado al hombre inanimado que, en las primeras *Historias naturales*, dominaba la pirámide de la vida. Sin embargo, haríamos mal en abandonar la asinidad por no retener de la obra de Pilar Albarracín más que un comentario desencantado del rumor mediático.

¿Quién es, pues, este asno, que permanece allí con su carga de evidencia misteriosa, despertando en nosotros restos de creencias de las que no habríamos podido desprendernos por completo?⁸

¿Y qué imagen *alterada* de la humanidad da a leer este ser indecible? Creo que es precisamente de la fuerza simbólica de las figuras contradictorias de la asinidad de la que nos habla el magistral asno de Pilar Albarracín, tan rico en historia, pero no ajeno a la pedantería y a la ignorancia.

Los textos bíblicos dan fe ya de este juego de cambios, alternando asnos obtusos y asnos pacientes. Aunque, desde el latín, el término sirve para designar peyorativamente a los humanos, el asno antiguo encarna igualmente los valores del trabajo, la obediencia y la perseverancia. Pero la necedad con la que se gratifica al animal recorre los siglos sin dificultad y convierte al asno medieval en un ser testarudo, perezoso y lúbrico. «Por suerte, este simbolismo no siempre es negativo —escribe Michel Pastoureau—; algunos autores del siglo ^{xiii} le atribuyen también cierto número de virtudes: el asno es humilde, sobrio, paciente; si su dueño sabe manejarlo, el asno se mostrará trabajador, animoso y pacífico; es una bestia injustamente maltratada, un ser que sufre, una víctima y, como tal, un animal con una fuerte dimensión cristológica».⁹

De conformidad con las ambivalencias anteriores, Nuccio Ordine, en el libro que dedica a la asinidad en el pensamiento de Giordano Bruno, distingue «asnos positivos» y «asnos negativos» para formar tres parejas antinómicas: bienhechor/demoníaco, poderoso/humilde, sabio/ignorante.¹⁰ En la *Cábala del caballo Pegaso*, un opúsculo satírico, el blanco de Bruno son «los mayores asnos del mundo», que «se pudren en la eterna pedantería».¹¹ Como sabemos, el asno aparece de nuevo en una decena de fábulas de La Fontaine, en las cuales se muestra generalmente poco ilustrado. En el siglo ^{xviii}, la obstinación del animal inspira la expresión : «Terco como un asno». En francés, la palabra *ânonner* (balbucear) toma entonces el sentido de recitar como un pequeño asno, lo que es patrimonio de los malos estudiantes.

Tratándose de representaciones visuales, la obra de Pilar Albarracín evoca algunos *Caprichos* de Francisco de Goya, una serie de los cuales se conserva no lejos de Albi, en el Museo Goya

de Castres. Entre las ochenta estampas de los *Caprichos*, el subgrupo numéricamente más importante es el llamado de las *Asnerías*; en ellas Goya se ensaña con los explotadores del pueblo (aristócratas, profesores, médicos, artistas serviles, dirigentes políticos, etc.), y denuncia como un moralista su ignorancia y vanidad. Sin embargo, al contrario que el artista japonés Yasumasa Morimura –autor, en 2004, de un conjunto de fotografías con una composición y una iconografía directamente tomadas de los grabados de Goya–, la instalación de Pilar Albarracín no procede de una actitud citacional sino de un gesto de designación versado y alusivo. Este aspecto distingue igualmente su producción de los trabajos de los artistas británicos Jake y Dinos Chapman que, en 2005, propusieron una serie de grabados retocados, utilizando una edición de los *Caprichos* a la manera de un ready-made susceptible de ser «rectificado».¹² Remarquemos en este sentido que algunos grabados de Goya, precisamente como los que representan asnos sentados, ocupados en todo tipo de actividades, utilizan libremente otros grabados, sobre todo de los siglos xv y xvi, que muestran asnos no menos humanizados.

En la obra de Pilar Albarracín, en modo alguno puede considerarse que el cuerpo del animal no alcance la humanidad ni que sea, *a fortiori*, una figura decadente. Tampoco es una imagen de la alteridad radical ni el vestigio de un paraíso perdido. Aparte de la sorpresa y quizá de la inquietud que pueda suscitar el gesto transgresivo de disecar un animal doméstico y convertir un auténtico despojo en una verdadera escultura, la obra de la artista ofrece un lugar en el que los saberes, las prácticas, las creencias y los símbolos pueden mostrarse y verificarse. En este despliegue se basa, antropológicamente, nuestra relación con el mundo, al reactivar temporalidades más o menos lejanas, y concebir seres asombrosamente complejos, entremezclados de densidad palpable, imágenes y sentido. De ello resulta un realismo inclasificable, que actúa como por efracción, que podemos calificar como carente de edad y decididamente contemporáneo; un realismo cuyo poder de convicción encierra las ficciones personificadas que engendra. Este realismo de contaminación *taxicónica* nos recuerda que, para los *anthropoi* que somos, el desvío por la animalidad y sus espejos es uno de los gestos más elevadamente cultivados que podemos permitirnos. «Cada vez que miramos un animal con atención – escribe Elias Canetti–, sentimos que un hombre se ha ocultado en él y nos toma el pelo».¹³

Traducción de Carmen de Celis

Notas:

1. El epíteto se ha formado a partir del latín *asinus* (asno).

2. Las obras a las que me refiero son: *Objet dans l'espace* [Objeto en el espacio] (1982), *Sans titre (Ethnosyncrétisme)* [Sin título (Etnosincretismo)] (sin fecha), *Ça* [Esto] (1986), *Murmel-Murmel* (1988), *Sans titre (Détrompe-l'oeil)* [Sin título (Desengaño óptico)] (1988). El establecimiento parisiense al que Spoerri acudía con frecuencia era Boubet.
3. Al comentar la instalación de Kounellis, de 1969, en la galería El Attico de Roma, formada por una decena de caballos, Rudi Fuchs no duda en evocar el friso de las Panateneas del Partenón, los caballos de bronce del pórtico de San Marcos, los de Géricault y Delacroix (Rudi Fuchs, prefacio, en *Jannis Kounellis*, catálogo de exposición, Van Abbe Museum, Eindhoven, 1981). Las realizaciones de Spoerri y de Kounellis inauguran un vasto fenómeno que sólo puedo citar de pasada. Para obtener más información sobre este tema, se pueden consultar, entre otras muchas publicaciones, *Dards d'art – Mouches, moustiques, modernité*, catálogo de exposición, Museo Réattu y Museo Camargués, Arlés, 9 de julio – 10 de octubre de 1999; «L'animal vivant dans l'art contemporain», *Recherches Poïétiques*, 9, 2000; «Animalités», *Revue d'esthétique*, 40-01, 2001; *La part de l'autre*, catálogo de exposición, Carré d'art, Nîmes, 2002; «Animaux d'artistes», *Figures de l'art*, 8, Publicaciones de la Universidad de Pau, 2003/2004; *Hommeanimal – Histoires d'un face à face*, catálogo de exposición, Museos de la Ciudad de Estrasburgo, 2004; *Bêtes de style – Animals with Style*, catálogo de exposición, Mudac, Lausana, 2006; *The Idea of the Animal*, catálogo de exposición, Melbourne International Arts Festival & RMIT Gallery, 2006.
4. Etimológicamente, la taxidermia es el arreglo (*taxis*) de animales de los que se ha conservado la piel (*dérma*). El compuesto refleja bastante bien la doble condición icónica/indicial del objeto-animal perpetuando su propia apariencia *directamente sobre sí mismo*. En francés, el término aparece por primera vez en el *Nouveau Dictionnaire d'histoire naturelle* (1803-1804) de Louis Dufresne, un ayudante naturalista vinculado al museo de París.
5. En *L'art d'empailler les oiseaux*, Yvernault y Cabin, Lyon, año X [1802], p. 192; citado por Amandine Péquignot, en «Dans la peau d'un spécimen naturalisé – La représentation du monde animal en taxidermie», en *Hommeanimal – Histoires d'un face à face*, *op. cit.*, p. 158.
6. *Ibid.*, p. 158, 159.
7. Con relación al carácter heráldico de la figura animal en las fábulas de La Fontaine, véase Michel Pastoureau, *Les animaux célèbres*, Arléa, París, 2008, p. 204-211.
8. Por haber servido sobre todo para fines científicos, la taxidermia no puede abstraerse por completo del sistema de creencias característico de la reliquia, que procede de la eficacia fascinadora del propio objeto. Además, no podemos concebir que un arte capaz de dar apariencia de vida a seres muertos pueda ser completamente «laico». La impureza constitutiva de la taxidermia aparece igualmente en el calificativo «naturalizado» que, en esa circunstancia, toma casi el valor de antónimo.
9. *Op. cit.*, p. 169.
10. Nuccio Ordine, *Le mystère de l'âne – Essai sur Giordano Bruno* (1987, 1996), Les Belles Lettres, París, 2005, p. 11.

Agradezco a Jérôme Goude, del Centre d'art le LAIT, haber atraído mi atención sobre esta obra.

11. Giordano Bruno, *Œuvres complètes*, Les Belles Lettres, París, 1994, vol. 6, p. 34.

12. Véase Goya, *les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte*, catálogo de exposición, Palacio de Bellas Artes, Lille; Somogy éditions, París, 2008.

13. Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme, réflexions 1942-1972*, traducción francesa, Albin Michel, París, 1978 [1973], p. 21.